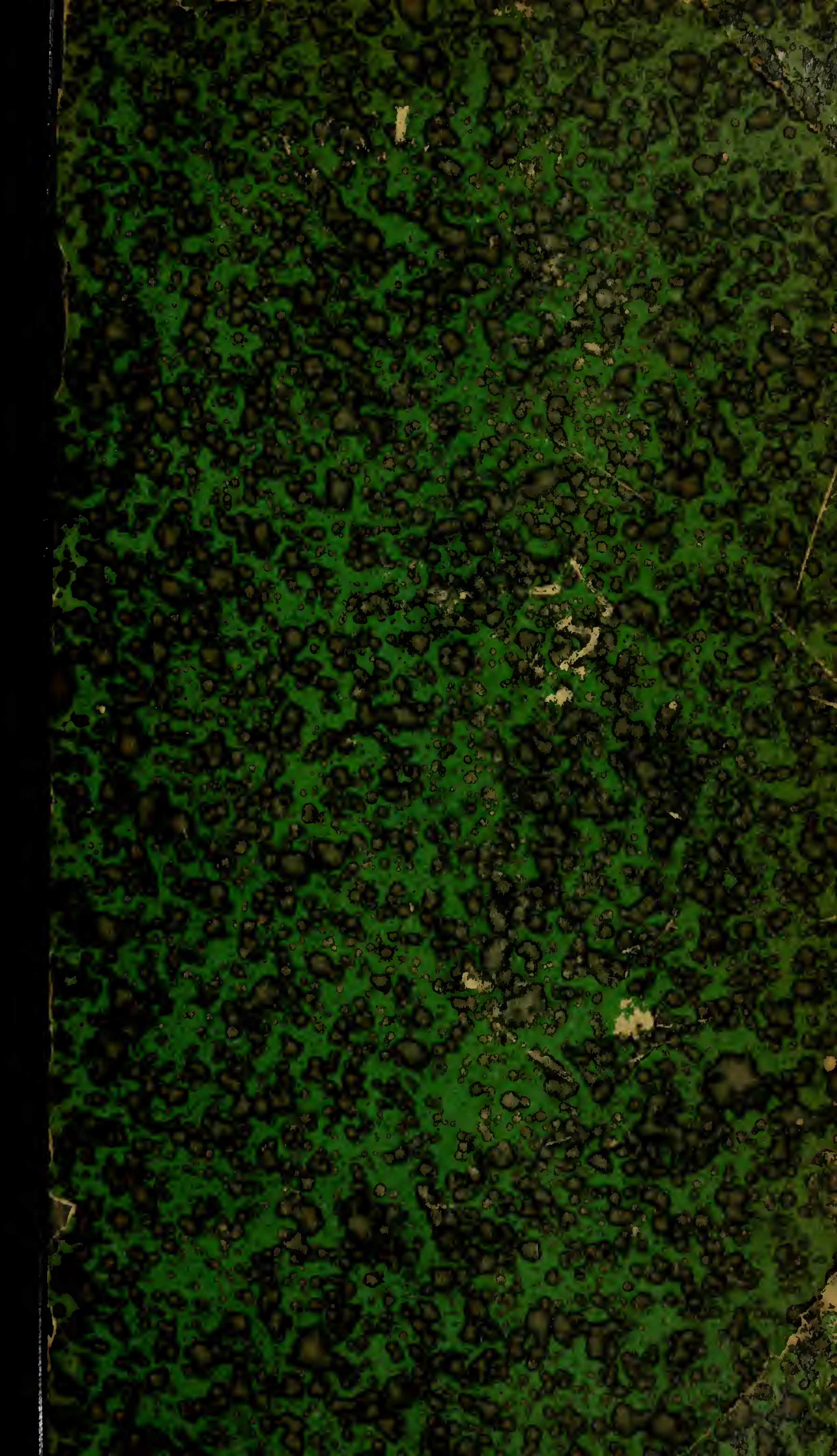
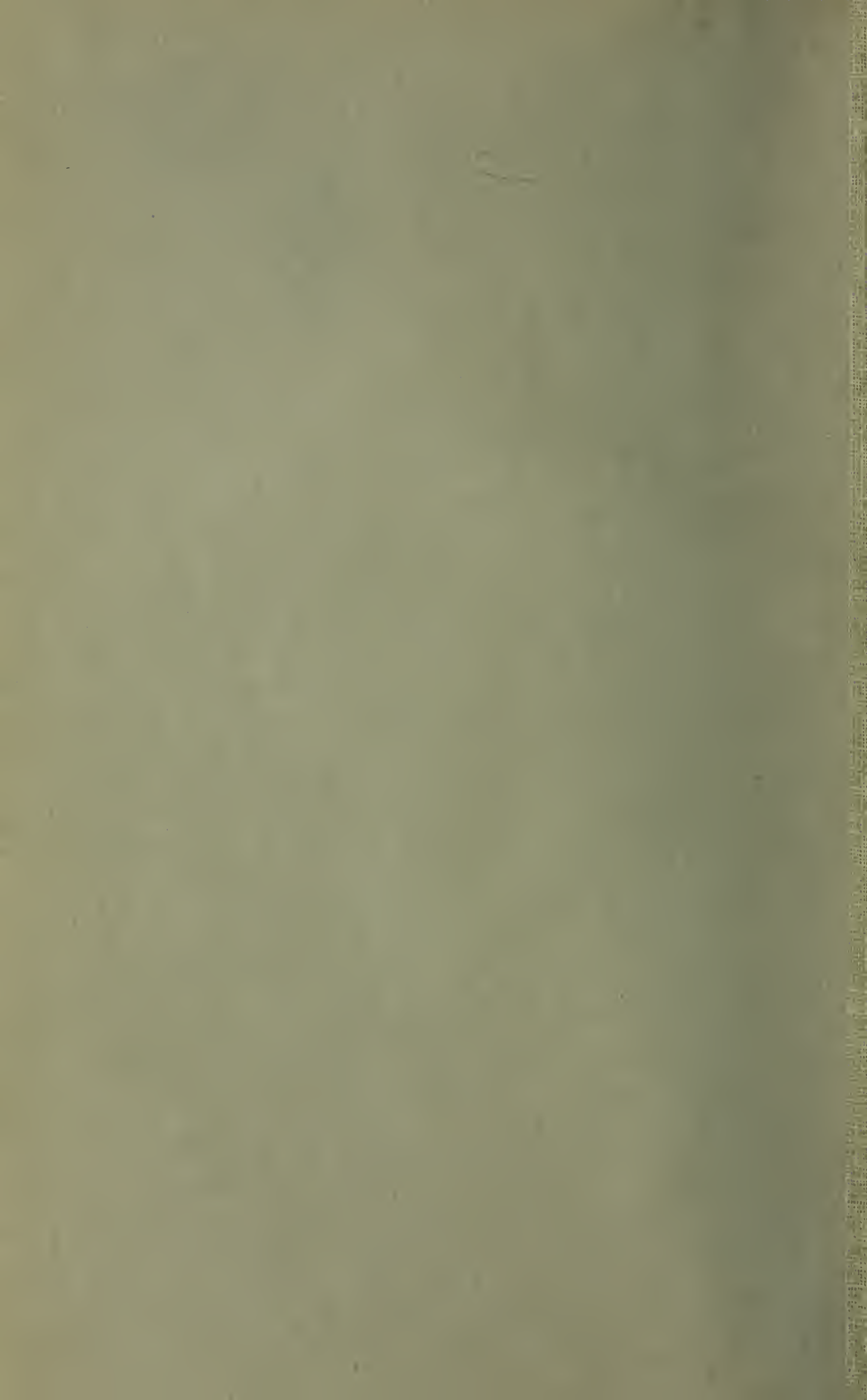
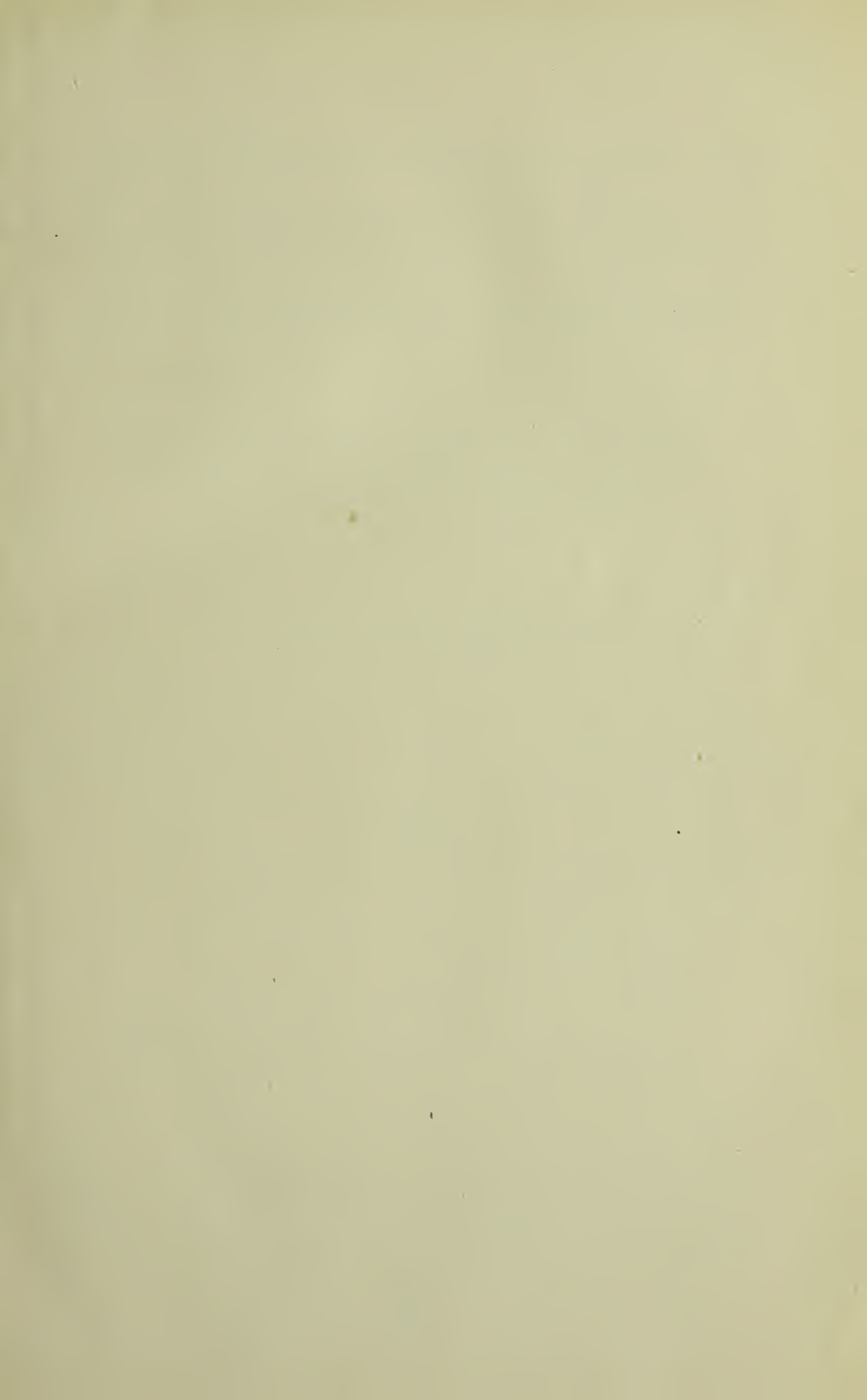
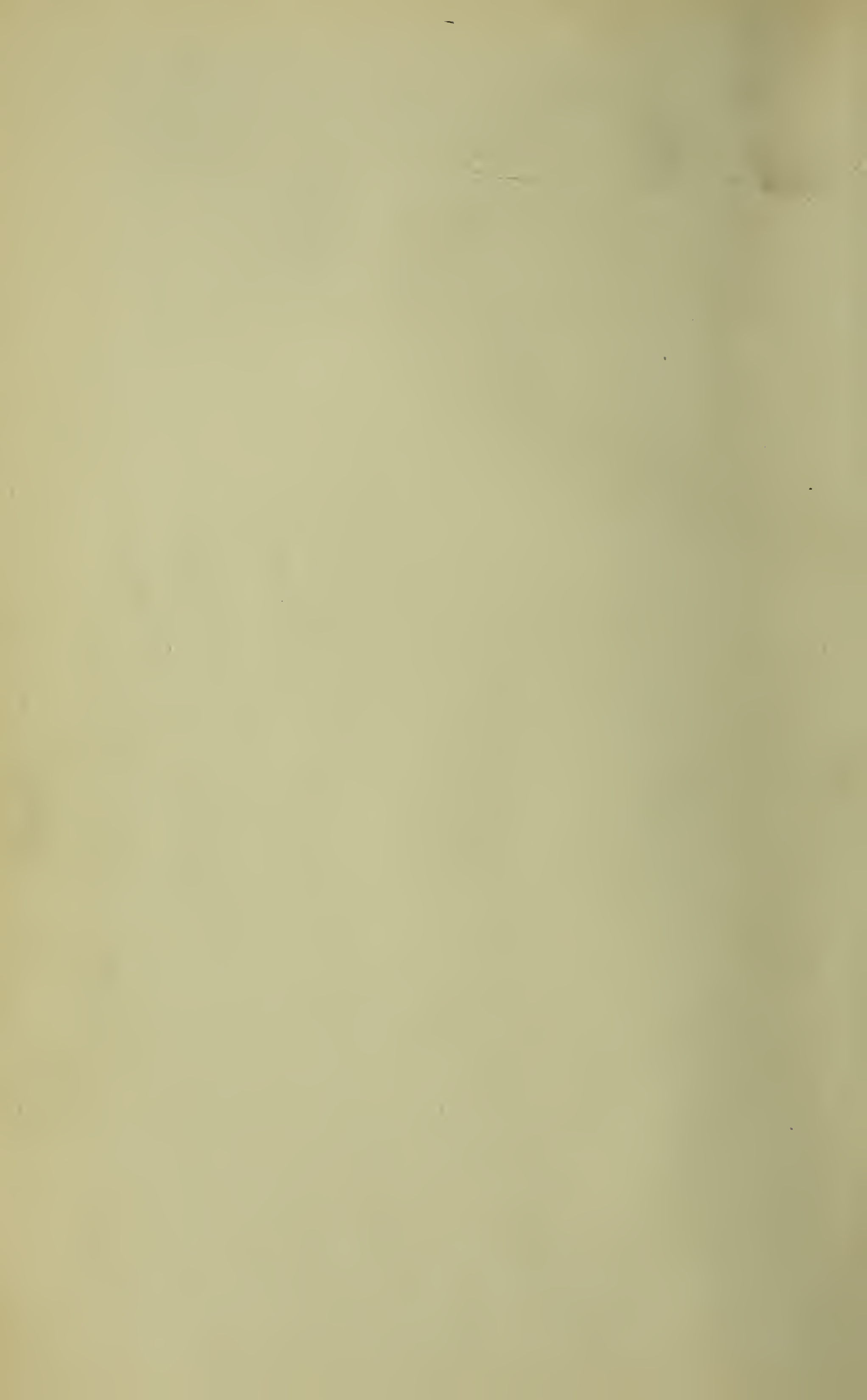










Das Staatsbewußtsein in der deutschen Dichtung seit Heinrich von Kleist

Vorträge zur Frankfurter Pädagogischen Herbstwoche
des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht
im Oktober des vierten Weltkriegsjahres

von

Dr. Johann Georg Sprengel
Studienrat in Frankfurt am Main



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1918

Zeitschrift für den deutschen Unterricht: 12. Ergänzungsheft



Druck von B. G. Teubner, Dresden.

„Wir gehn vereint dem nächsten Tag entgegen!
So leben wir, so wandeln wir beglückt."
Goethe, Zueignung.

Rudolf Herzog

in alter Treue und Einmütigkeit

zugeeignet

Inhalt.

„Der Staat ist eine sittliche Gemeinschaft, er ist berufen zu positiven Leistungen für die Erziehung des Menschengeschlechts, und sein letzter Zweck ist, daß ein Volk in ihm und durch ihn zu einem wirklichen Charakter sich ausbilde: denn das ist für ein Volk wie für den einzelnen Menschen die höchste sittliche Aufgabe. Beherzigen wir das, so wird uns klar werden, daß trotz des hohen Standes der deutschen Bildung wir diese große Aufgabe des Staates noch nicht entfernt gelöst haben."

Heinrich von Treitschke.

„Der Krieg ist schrecklich wie des Himmels Plagen,
Doch er ist gut, ist ein Geschick wie sie."

Die Wahrheit dieses echten Schillerwortes haben wir, das Geschlecht des Weltkriegs, im Schlimmen und auch im Guten reichlich erfahren. Diese Zeit hat uns grimmige Wunden geschlagen, sie hat uns schwere Not und bitteres Leid gebracht, doch auch das köstlichste Erleben, dessen ein Volk teilhaftig werden kann, das stolze, ungehemmte Erleben unser selbst, unsrer eignen Art und ihrer besten, unzerstörbaren Kräfte, das Erleben unsrer volkheitlichen Gemeinschaft, unsrer unzerreißbaren Staatseinheit, eins und untrennbar in Glück und Verderben. Und wie denn die Not der Zeit alle dem, was in der Seele unsres Volkes von fruchtbaren Anlagen vorhanden war, frische Triebkraft verlieh, so hat sie auch die dem Deutschtum eigene Besinnlichkeit aufs neue geweckt, und in dem furchtbaren Ringen um Sein und Nichtsein hat sie uns von neuem darüber nachsinnen lassen, wer und was wir sind.

So ist uns denn der Weltkrieg ein Erzieher geworden; er hat uns in harte Zucht genommen und derbe Vermahnungen erteilt. Auch dafür werden wir ihm dankbar sein und seine Lehren nicht vergessen. Eine der verblüffendst sinnfälligen Wahrheiten, die wir in diesem Spiegel unsres inneren und äußeren Seins erblickten, war die, daß das um seinen Bestand und seine Zukunft so entschlossen ringende, einer ganzen Welt mächtiger Feinde so überlegen trotzende Deutschtum auf der Höhe seines Weltlebens bis zum heutigen Tag ein gänzlich unpolitisches Volk geblieben ist. Wir brauchen uns nur an einige einwandfreie und besonders auffällige Tatsachen aus dieser Zeit zu erinnern, um das zu erhärten. Man besinne sich auf die allgemeine Erwartung, die im Beginn des Weltkriegs bei uns dahin ging, in Englands Verbündetem Japan einen Nothelfer zu finden. Man denke an das verhängnisvolle Wort, das am 4. September 1914 im Reichstag über unser vermeintliches Unrecht gegen Belgien fiel; man vergegenwärtige sich den unendlichen Schaden, den dies Wort von leitender Stelle uns gebracht hat, und man halte daneben die spätere deutliche Erklärung des damaligen Leiters des Großen Generalstabs, wonach an dieser Stelle wenigstens über das wahre Wesen der seitdem auch urkundlich entlarvten angeblichen Ohnseitigkeit Belgiens keinerlei Unklarheit bestand. Man nehme dazu all die so

unerfreulichen wie unnötigen Unstimmigkeiten und Erschütterungen unsrer inneren Politik in neuester Zeit, die längst unsrem großen Heerführer das grollende Wort entlockten: „Was nützen die schönsten militärischen Erfolge, wenn aus Berlin jede Woche neue Unannehmlichkeiten kommen! Die Leute wissen gar nicht, wie sehr sie uns schaden. Es ist doch selbstverständlich, daß unsre Gegner aus unsren inneren Kämpfen immer wieder neuen Mut schöpfen und glauben, daß bei uns alles zusammenbricht.“[1]) Mußte man bei der Friedensbewegung der russischen Volksräte nicht in Deutschland hören, Rußland trage der Welt das Licht eines großen Gedankens voraus, worauf wieder unser Heerführer feststellte, daß dieser Funken sich auf den Spitzen der deutschen Bajonette entzündet habe? Kein Zweifel! Das Volk der Dichter und Denker, das Volk Bismarcks und Hindenburgs, das Volk der gewaltigsten Ozeanriesen, der Luft- und Tauchkreuzer steht fast ein halbes Jahrhundert nach seiner staatlichen Einigung noch in den Kinderschuhen des politischen Empfindens.

Die Geschichte läßt uns über die Ursachen dieser Erscheinung nicht im unklaren; wir werden noch darauf zurückzukommen haben. Auch über den Weg, den wir zur Beseitigung einer so gefährlichen Schwäche unsres völkischen Weltempfindens zu gehen haben, kann kein Zweifel bestehen. Die Heilung des Übels muß da einsetzen, wo es früher versäumt wurde. Wer für das Volk etwas Gutes erreichen will, muß bei den Kindern anfangen; so etwa hat sich Luther einmal ausgedrückt. Das Gesetz aller Lebensentwicklung lehrt uns, daß der einzelne Mensch in seinem Dasein den Werdegang der ganzen Menschheit nach den für eben dies Einzeldasein gegebenen Voraussetzungen durchläuft. Diese Entwicklung kann mehr oder weniger dem Zufall überlassen bleiben; sie kann aber auch mit bewußter Absicht auf bestimmte Ziele gerichtet werden, indem man so dem vorbeugt, daß sie auf halbem Wege stehen bleibe. Nun besitzen wir im geistigen Schatz unsres Volkes in reichem Maße die *Beurkundungen und Muster eines denkbar hochentwickelten Staatsdenkens und -fühlens, die edelsten Vorbilder erhabenen Staatswillens.* Diese Quellen müssen also in die völkische Geistesbildung geleitet werden. Unsre Jugend muß über den unzulänglichen Durchschnitt des gegenwärtigen Staatsempfindens in Deutschland hinaus zur Höhe *der Staatsbewußtheit unsrer führenden Geister* hingeleitet werden.

Der vaterländische Staatsbegriff ist dabei in *seinem vollen Umfang* zu erfassen, so wie er im Erleben dieser geistigen Führer ausgeprägt wurde. Unser heutiges Deutschtum ist aus geistigem Wurzelboden erwachsen; auf der *Sprach- und Kultureinheit* erst ist die *politische* erbaut worden. Diese geistige Kultur beruht im letzten Ende auf der *Gemeinschaft des Blutes*, der in ihm lebendigen völkischen Anlagen und Kräfte, die

1) Vgl. Morgenausgabe der „Täglichen Rundschau“ vom 15. Oktober 1917.

sich Jahrhunderte hindurch im Wechsel der Lebensformen und Lebensgeschicke in der Auseinandersetzung mit mannigfachen äußeren Einflüssen und fremden Einschlägen in allem Wesentlichen zuletzt immer wieder beständig erwiesen. So vertiefte und verstärkte sich die angeborene Gemeinsamkeit des Blutes im Geistigen zur höheren Einheit der Volksseele. Deutschland wird und muß, solange es besteht, Volkheits- und Kulturstaat bleiben. Das Herz dieses Staates schlägt in unsrer Sprache und Sitte, in den Schöpfungen unsrer Künstler, Dichter, Denker. Alle seine Glieder nehmen als Staatsbürger ihren Anteil am Bürger- und Verfassungsstaat, jeder an seinem Teil bis hinauf zum Staatsgehirn, in dem alle Leitungen des lebensvollen Gebildes zusammenlaufen sollen.

Der Anspruch aller bildenden Kräfte unsrer Volkheit auf freieste und höchste Entfaltung war jedoch so lange nicht gesichert, als ihr die Möglichkeit fehlte, ihren Willen gegen den Widerstand der Welt geltend zu machen. Wieviel Einbuße unser Volkstum im Laufe der Zeiten durch den Mangel der politischen Macht erlitten hat, braucht hier nicht erörtert zu werden. Erst im Machtstaat ist die Gewähr für Erhaltung und ungehemmte Weiterbildung aller im Volkstum und Volksleben lebendigen Werte gegeben, nur der in ihm verkörperte nachdrucksfähige Lebenswille sichert ihm im Wettbewerb der Völker den freien Spielraum seiner Kräfte. Hat sich bei uns der Geist ehedem in natürlichem Lebenstrieb diesen Körper erbaut, so wird nun, wie wir zuversichtlich hoffen, ein gesunder und starker Leib diesem schöpferischen Geist Dauer und ungehindertes Ausleben verleihen.

Die verschiedenen Lebenswerte und Lebenskräfte des vaterländischen Staates müssen in ihrer mannigfachen Verzweigung, in ihren geschichtlichen und sittlichen Voraussetzungen und Folgerungen zu deutlicher, gehaltvoller, blutwarmer Erkenntnis gelangen und durch das Gefühl in das Willensleben übertragen werden. Dem Staatsbürger jeden Alters und Geschlechts muß jederzeit und in allen Lebensfragen klar vor Augen stehen, daß in seinem Verhältnis zum vaterländischen Staat auch sein sittliches Menschsein beschlossen ist. Und so ist es denn die höchste Aufgabe unsrer Jugendbildung im Zeichen des Staatsbewußtseins, daß der einzelne sich frühzeitig als Glied des Ganzen mit klarem Bewußtsein fühlen lernt, daß ihm — im umfassenden und edlen Sinne des Begriffs — politisches Denken und politische Würde, politisches Fühlen und politischer Takt anerzogen wird. So heißt es in der Denkschrift der preußischen Unterrichtsverwaltung über die Förderung der Auslandsstudien: „Das politische Denken muß geschult, der junge Deutsche muß politisiert werden." Nach innen wie nach außen! In solchem Empfinden des Staatsbürgers ist ebensowohl seine eigne Persönlichkeitsgestaltung wie sein Verhältnis zur ganzen Menschheit enthalten.

Nun hat unsre Schulerziehung die Pflege des vaterländischen Sinnes an sich gewiß nicht vernachlässigt, und der unvergleichliche Geist des Opfermutes, der unsre Feldgrauen beseelt, stellt ihr das Zeugnis aus, daß dies Bemühen nicht vergeblich war, wenn wir auch dabei nicht vergessen dürfen, daß solche mannhafte Gesinnung uraltes Erbteil unsres Volkes ist. Sobald wir jedoch diese wichtigste Erziehungsaufgabe in den Blickwinkel staatspolitischer Erwägung stellen, ergibt sich doch, wie wir schon sahen, ein erheblicher Fehlbetrag. Und war nicht tatsächlich in der bisherigen Art, auf das Gefühlsleben der künftigen deutschen Staatsbürger zu wirken, weit mehr stolze, oft geräuschvolle Stimmung und tönendes Schlagwort als die so notwendige Einsicht in die Grundlagen solch schönen Fühlens und in die Bedeutung der hohen Worte? Wissen denn die Deutschen, wenn sie in der Stunde der Begeisterung singen: „Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt!" — wissen sie in Wahrheit, was dies Deutschland ist, daß und warum es etwas ganz anderes bedeutet als etwa England oder Frankreich? Wir haben gerade in neuester Zeit zahlreiche ernste und maßgebliche Stimmen vernommen, die diese Frage mit Entschiedenheit verneinen. Mit des Liedes schönem Dreiklang von Wein, Weib und Gesang ist sie ja doch auch wahrhaftig nicht erledigt, und was für uns „Einigkeit und Recht und Freiheit" bedeuten, darüber sind, wie wir noch letzthin mit Kummer und Beschämung erleben mußten, die Anschauungen der Deutschen doch noch einigermaßen unklar und geteilt.

Nein, wir müssen eingestehen, die Aufgabe einer ernsthaften, sachbewußten staatsbürgerlichen Erziehung ist für uns in ihrem vollen Umfang noch neu zu leisten.[1]) Hier hat denn auch in der jüngsten Zeit eine frische und freudige Bewegung bei den Vertretern unsres Erziehungswesens wie bei den Staatsbehörden eingesetzt, und weitere Kreise haben daran lebhaften Anteil genommen. Es darf hingewiesen werden auf die Anregungen von Georg Kerschensteiner, Ferdinand Jakob Schmidt und andern, auf die Gründung des Zentralinstituts für Unterricht und Erziehung und seine bisherige Tätigkeit, auf die vorläufigen Maßnahmen der preußischen Unterrichtsverwaltung zur Hebung des Geschichtsunterrichts und auf die Einrichtungen zur Förderung der Auslandsstudien, auf alle die der Erweiterung und Vertiefung staatsbürgerlichen Wissens geltenden Bemühungen, die unter andern in dem Begründer des Verbands deutscher Geschichtslehrer Friedrich Neubauer einen sachkundigen und beredten Anwalt gefunden haben. Als

1) In diesem Zusammenhang mag ganz davon abgesehen werden, daß Auswahl und Behandlung des geschichtlich-literarischen Lehrstoffs bei uns viel zu sehr von einseitiger kritikloser Bewunderung alles Fremden bestimmt wird. Die Warnung Klopstocks, allzu gerecht gegen das Ausland zu sein, wurde bis zum Weltkriege ganz allgemein in den Wind geschlagen. Man war noch weit davon entfernt, das Buch der Weltgeschichte und der Weltliteratur mit deutschen Augen zu lesen.

Vertreter des Geschichtsunterrichts wies er zugleich nachdrücklich hin[1]) auf die hohe Bedeutung, die für das Ziel staatsbürgerlicher Erziehung dem deutschen Unterricht innewohnt; er trifft darin zusammen mit den Anschauungen des im Frühjahr 1912 begründeten Deutschen Germanisten-Verbands, daß Deutschkunde im weitesten Sinn in den Mittelpunkt der Geistesbildung jeder Art und Richtung gestellt werden muß, Anschauungen, die, nicht zum wenigsten unter der Wirkung unsres Erlebens im Weltkrieg, einen immer breiteren und stärkeren Widerhall finden.

In der genannten Denkschrift der preußischen Unterrichtsverwaltung über die Förderung der Auslandsstudien wird betont, die Schäden unsres innerpolitischen Lebens könnten nur überwunden werden, „wenn eine gediegene staatswissenschaftliche Bildung in bezug auf das Ausland als Ziel unsrer nationalen Bildungspolitik klar erkannt und energisch erstrebt wird", und es wird hinzugefügt, das Bildungsideal eines ganzen Volkes müsse dahinter stehen. Das ist gewiß richtig und wichtig. Das nächste und wichtigste Ziel solchen staatsbewußten Bildungsstrebens muß indessen doch wohl dahin gehen, daß wir erkennen und verstehen, wer wir selber sind. Nur durch Selbsterkenntnis führt das Verständnis für die anderen, das gilt für die Völker so gut wie für den einzelnen. Jedes staatsbürgerliche Bildungsstreben muß, wenn es nicht in der Luft hängen soll, in der Erkenntnis des eignen Volkstums, seiner Eigenart, seiner Vorzüge und Fehler, seiner Wunschziele und wirkenden Kräfte, endlich seiner Leistungen die selbstverständliche Grundlage gewinnen, die demnach vor allem anderen gegeben ist in den unmittelbarsten, allgemeinsten und ausdrucksvollsten Äußerungen dieser völkischen Art in Sprache und Kunst, besonders in der Dichtkunst. Das gilt für das Staatsleben so gut wie für alle anderen Gebiete nationaler Lebensäußerung.

Die Kunst ist die Neuschöpfung des Lebens in höherem Sinne aus dem Erleben der mit dem stärksten Sinnen- und Seelenleben ausgestatteten, schöpferisch begabten Geister. Schopenhauer, dem wir besonders tiefe Einblicke in das Wesen der Kunst verdanken, sagt darüber: „Was ist das Leben? Diese Frage beantwortet jedes echte und gelungene Kunstwerk, auf seine Weise, völlig richtig." Die Kunst ist darum das wichtigste Organ unsres Lebensverständnisses; es gibt eigentlich keinen anderen, gewiß keinen sicherern Weg, unser Menschsein zu begreifen, als das Einleben in dies Gesamtbekenntnis vom Leben. Jedes Volk gestaltet dieses Selbstbildnis nach seiner besonderen Art. Die höchste Kunst kann nur die sein, der die geistige Form unsres Menschseins, die Sprache, als Stoff dient. Aus dem unendlichen bunten Reichtum von Fäden, in denen der vergeistigte Rohstoff deutschen Weltempfin-

1) Vgl. besonders seinen Aufsatz in Norrenbergs Buch „Die deutsche höhere Schule nach dem Weltkriege". B. G. Teubner 1916.

dens zum Wortschatz unsrer Sprache verwoben ist, entstehen alle die kostbaren Gebilde, deren Gesamtheit, die deutsche Dichtung, das in der Seele unsres Volkes lebende Weltbild erscheinen läßt. Was wir sind und was wir waren, wie und warum wir so geworden sind, wird nur hier in zuverlässiger vollster Lebendigkeit und darum mit höchster Wirkung erschlossen. Das vortrefflichste Geschichtsbuch, die erhabenste Philosophie kann sich mit dieser Wirkung nicht messen, es sei denn, daß dem Forscher und Denker ein Künstler die Feder lieh. Denn die Kunst, die aus dem Gefühl entspringt, wirkt auch wieder unmittelbar auf das Gefühlsleben und ergreift durch dieses mit unvergleichlicher Gewalt den ganzen Menschen. Das ist nichts weniger als bloßer flüchtiger Schönheitsrausch, vorübergehende Stimmung; es ist Erleben des Lebens im höchsten Sinne, in geschlossenster Einheitlichkeit aller seelischen Kräfte, in der Hebbel zugleich „realisierte Philosophie" und „die höchste Geschichtschreibung" erblickte, durch die nach Schillers Wort der Mensch in „heilige Gewalt" tritt. „Im echten Kunstwerk erleben wir das wahre Wesen alles Seins und Geschehens; wir ahnen mit innerem Schauer in dem Endlichen, Zufälligen das Walten einer Notwendigkeit und Ewigkeit, vor der das Einzelne dahinschwindet."[1])

Diese Macht, der Schiller die hinreißendsten Töne seiner lyrischen Gedankendichtung gewidmet hat, wollen und sollen wir für unser Erziehungswerk und für seinen eigentlichen Kern, die Bildung des staatsbürgerlichen Bewußtseins, in Zukunft weit ausgiebiger fruchtbar machen. Dafür darf ich noch einmal Schiller anführen. „Wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? — Nichts anderes als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staats, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete." Was der dramatische Dichter hier von seiner eigenen Kunst sagt, das gilt ebensowohl von der lyrischen und von der erzählenden Gattung.

Gewiß ist in diesem Sinne die Gesamtkunst eines Volkes gleich seiner Sprache „ein Spiegel der Nation" und darum überall ein geschicktes Werkzeug zur Bildung des nationalen Geistes. Auch wo der Künstler, der Dichter fremde Stoffe unterlegt, beseelt er sie mit seinem völkischen Lebensgefühl, wofür gerade die deutsche Dichtung Belege in Fülle bietet. Denn alle große Kunst ist stets völkisch bestimmt. Besonders starke Antriebe werden freilich in der Richtung des vaterländischen und Staatsbewußtseins ganz naturgemäß ausgelöst, wenn die Verbindung des Gefühlslebens mit dem stofflichen Inhalt unmittelbar gegeben ist und nicht erst über die Brücke

1) Paul Sickel, Friedrich Hebbels Welt- und Lebensanschauung. Leipzig u. Hamburg 1912, Leopold Voß.

einer Übertragung aus volksfremdem Stoffkreis in das eigene Volksbewußtsein zu erfolgen hat. Dies wird namentlich auf die unmittelbar und naturhaft empfindende Jugend zutreffen.

Wenden wir nun diese Betrachtungen auf die Frage des Staatsbewußtseins an, das bedeutet also, auf das innere verstandes- und gefühlsmäßige Verhältnis des einzelnen zu seinem vaterländischen Staat, so ergibt sich aus dem Gesagten, daß wir eins der wertvollsten Hilfsmittel zur Bildung dieses grundlegenden Empfindens unsrer künftigen Staatsbürger außer acht ließen, wenn wir nicht unsere Jugend in den Geist der großen Staatsdichtungen einführten, über die unser Schrifttum verfügt.[1]) Den Weg dahin zu weisen, ist der Zweck der nachfolgenden Ausführungen, bei denen es sich nur um die Dichtung selbst handelt, nicht um das Schrifttum im weiteren Sinne. Daß grundlegende Äußerungen des deutschen Staatsbewußtseins wie Fichtes Reden an die deutsche Nation oder Bismarcks Reden[2]) zum Bildungsstoff unsrer Jugend fest und unverrückbar gehören, ist eine Selbstverständlichkeit, die leider wie so vieles Dringendste immer noch der Ausführung harrt. Aber dies steht auf einem anderen Blatt. Es wird nun nicht beabsichtigt, alles zusammen zu suchen, was sich irgendwo von Belegen staatlicher Bewußtheit in unsrer Dichtung findet. Vielmehr sollen nur solche Erscheinungen und Werke unsrer Dichtung in den Kreis der Erörterung gestellt werden, wo das Staatsbewußtsein in seinen Grundwerten erscheint und den Geist der Dichtung beherrscht, zum mindesten einen bestimmenden Einschlag abgibt, die zugleich durch künstlerische Vollendung und Bedeutung den staatsbürgerlichen Gehalt dichterisch rein auflösen. Es werden mithin nur solche Dichtungen in Betracht gezogen, die in jedem Sinne als einwandfreie und wertvolle Werkzeuge des erziehlichen Unterrichts gelten können. Dabei gilt als Voraussetzung, daß wir unsre reifende Jugend nicht mit Kinderbrei füttern, ihr vielmehr kräftige Kost zu beißen und zu verdauen geben, daß wir mit ihr in keiner Weise Verstecken spielen, sondern alle falsche Zimperlichkeit, die stets nur schaden kann, beiseite lassen und in Ernst und Heiterkeit aufrichtig mit der Jugend reden, der wir die Augen hell und die Seelen stark machen wollen. Die nachfolgende Betrachtung, die natürlich von einer Gesamtwürdigung der Dichter abzusehen hat, soll sich auf streng wissenschaftlichem Boden bewegen, soll dabei ohne irgendwelche Berücksichtigung des eigentlichen Handwerks auf die Zwecke des Unterrichts eingestellt sein, und es darf bemerkt werden,

---

1) Über alle Fragen des Verhältnisses von Kunst und Erziehung sei noch besonders verwiesen auf Johannes Volkelt, Kunst und Volkserziehung. München 1911, Beck.

2) Über eine dänische Schulausgabe von Bismarckreden berichte ich im laufenden Jahrgang des Deutsch. Phil.-Blatts in dem Aufsatz „Der dänische Serienlehrgang für deutschen Unterricht".

daß sie so gut wie ausnahmslos auf langjähriger unterrichtlicher Erfahrung in der Behandlung aller dieser Gegenstände fußt. Leitender Grundsatz sei, den Gegenstand, lebensprühend wie er ist, durch sich selbst wirken zu lassen.

Was das Deutschtum heute ist und bedeutet, wurzelt im 18. Jahrhundert. Ohne irgendwie zu verkennen, wie die Gesamtentwicklung unsrer Volkheit trotz aller Brüche von Anbeginn eine große Einheit bildet, wie in der Reformationszeit wichtige Grundlagen unsres geistigen Seins neu gelegt wurden, wie wir seit der romantischen Bewegung auch mit dem deutschen Mittelalter wieder lebendige Fühlung gewonnen haben, die uns immer stärker zu Fleisch und Blut geht und geradezu eine Wiedergeburt des „gotischen Menschen" im Schoß birgt[1]), ohne alles dies zu verkennen, dürfen wir doch sagen, daß in der großen Geistesbewegung des Idealismus, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts bei uns einsetzte, unser Volkstum von innen heraus neu aufgebaut wurde.[2]) Von innen heraus, das bedeutet aus dem Geistigen, bedeutet im Grunde, aus der Erneuerung angeborener eigener Art, aus deutschem Wesen und Weltfühlen. Aber das steht hier nicht zur Erörterung. In dieser Wiedergeburtszeit suchen wir bei den Neuschöpfern unsres Geisteslebens vergebens nach dem Staatsbewußtsein, das uns die selbstverständliche Grundfeste unsres Volkheitsfühlens geworden ist. Es konnte auch gar nicht vorhanden sein. Wohl gab es viele deutsche Vaterländer, aber keinen deutschen Staat, und die Größe des längst dahingegangenen alten Deutschen Reichs war vergessen wie ein Traum. Nur in der alten Ostmark, im brandenburg-preußischen Staat, war ein selbstbewußtes Gemeinwesen kräftig emporgewachsen und hatte durch die Taten Friedrichs des Großen die ersten Funken neuen nationalpolitischen Empfindens in die deutschen Herzen geschleudert. Aber dieser preußische Staat blieb vorläufig so gut wie ohne Verbindung mit dem geistigen Neuwerden des deutschen Wesens. Für die herrschende Geistesrichtung, die Aufklärung, war der Staat eine unentbehrliche Wohlfahrts- oder Zwangsanstalt, die von den führenden Geistern mit Gleichgültigkeit oder Abneigung betrachtet wurde. Unsre Denker und Dichter fühlten sich als Weltbürger. Ihr ganzes Streben galt der Ausbildung der Persönlichkeit zu edlem, hohem Menschentum, dessen Vorbild sie bei den alten Griechen, also in weitester Ferne, verwirklicht meinten.

---

1) Vgl. Richard Benz, Blätter für deutsche Art und Kunst, 1—4. Jena, Eugen Diederichs, 1915/16; Ernst Troeltsch, Humanismus und Nationalismus in unsrem Bildungswesen, Berlin bei Weidmann, 1917 — dessen geradezu kindlichen Anschauungen über die Gestaltung des deutschen Unterrichts freilich nur humoristisch zu nehmen sind.

2) Vgl. Heinrich Scholz, Das Wesen des deutschen Geistes. Berlin 1917, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

So ist denn auch in der Dichtung unsrer Klassik von einem deutschen Staatsbewußtsein nichts zu verspüren, und wo der vaterländische Gedanke dort auftritt, da gewinnt er keine Beziehung zu den Geschicken des eigenen Volks. Dafür gibt uns Schiller den klarsten Beleg. Er hat nächst Klopstock zuerst und fast allein in der großen, lebendig gebliebenen Dichtung jener Zeit den Weg zur Volks- und Vaterlandsgesinnung gezeigt. Sie erwuchs bei ihm aus Heimatliebe und aus der Ideenwelt. In der Entwicklung seines Freiheitsgedankens gelangte er mit gefühlsmäßiger Begrifflichkeit zum Vaterlandsgedanken, den er erstmalig 1795 im „Spaziergang" darstellte.[1] Schon wenige Jahre darauf entstand sein romantisches Drama, das den Kampf für die Befreiung des Vaterlands verherrlicht. Wie wenig er dabei an Deutschland dachte, beweist ebensowohl die stoffliche Einkleidung dieser hinreißenden Dichtung als die ganze Gestaltung des Vorwurfs, dazu des Dichters Grundanschauung vom Wesen der Kunst und der ihr innewohnenden Wirkung, die von der ästhetischen Erziehung. In seinem letzten vollendeten Werk erleben wir dann, wie eine zersplitterte Bevölkerung deutscher Älpler zur volksstaatlichen Einheit erwächst, wie ein Naturvolk zum Selbstbewußtsein erwacht und zur Selbstbefreiung schreitet, vernehmen wir das zündende Wort vom Vaterland als dem starken Wurzelboden unsrer Kraft, den mahnenden Ruf zur Einigkeit. Aber gerade dies Werk schildert den Kampf eines deutschen Stammes um die Reichsunmittelbarkeit, der dessen Abspaltung vom deutschen Reichskörper bedeutete. Deutschnational war es nicht empfunden.

Wie weit Schiller vom deutschen Staatsempfinden entfernt war, hat er deutlich genug ausgesprochen, als er das verzichtende und vernichtende Wort von der Vergeblichkeit alles nationalen Strebens der Deutschen prägte. In seinem gewaltigen lyrischen Bruchstück von der deutschen Größe begründete er dann eingehend und klar die völlig unpolitische, außerstaatliche Vorstellung, die er davon hegte. Ausdrücklich sucht er die deutsche Würde „abgesondert vom Politischen". Ihm wohnt sie „in der Kultur und im Charakter der Nation, die von ihren politischen Schicksalen unabhängig ist". Er glaubte an ein weltbeherrschendes Zukunftsreich deutschen Geistes, ohne zu sehen, daß diese Geistesgröße notwendig den Volksstaat verlangt, daß ihre Werte nur durch den völkischen Machtstaat verbürgt werden. Herder und nach ihm umfassend die Romantik haben dieser Erkenntnis Bahn gebrochen.

Dem entsprechende Anschauungen finden wir bei Goethe. Deutschland ist ihm nichts, aber jeder Deutsche viel. Er hält sich ausschließlich an den Wert der deutschen Einzelpersönlichkeit. Das ist noch ganz die außer- und überstaatliche Denkweise der Aufklärung. Dieser Kulturwert scheint ihm seine höchste Bestimmung zu finden als Kulturdünger für die ganze Mensch-

[1] Vgl. Karl Berger, Vom Weltbürgertum zum Nationalgedanken. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1912.

heit. „Verpflanzt und zerstreut wie die Juden in alle Welt müssen die Deutschen werden, um die Masse des Guten ganz und zum Heile aller Nationen zu entwickeln, die in ihnen liegt." Wohl empfängt seine größte Geistesgestalt den Abschluß durch ihren Eintritt in die Welt der Tat; aber der Schöpfer Fausts dachte nicht daran, daß sein Volk eine Aufgabe seines Schaffens auch für sich selber habe. Er fühlte nicht das Unglück und die Schmach Deutschlands und rief den in den Freiheitskampf ziehenden deutschen Männern höhnisch zu: „Schüttelt nur an euren Ketten, der Mann ist euch zu groß; ihr werdet sie nicht zerbrechen." Peinlicheres übergeht man lieber mit Schweigen. Als dann die Fesseln zerbrochen waren und der korsische Zwingherr, von dessen Größe und Glanz er sich so sehr hatte blenden lassen, auf einsamem Felsen im Weltmeer angeschmiedet saß, mußte er als Epimenides bekennen, daß er die große Zeit seines Volkes verschlafen hatte. Kann man sich wundern, daß ein Mann der Tat wie der Freiherr v. Stein meinte, philosophische Grübelei und ästhetische Bildung hätten den Deutschen die politische Tatkraft geraubt und sie zum gemeinsinnigen Handeln untauglich gemacht? —

Wir kommen um solche Tatsachen nicht herum; es ist notwendig und heilsam, das Auge darauf zu richten. Nicht daß wir die Größe dieser unsrer Geisteshelden deshalb verkennten oder das, was sie uns geworden sind, geringer einschätzten. Sie sind und bleiben Grundsteine unsres völkischen Geisteslebens, und ohne ihre grundlegende Vorarbeit hätte das deutsche Volk auch seine nationalpolitischen Ziele schwerlich erreicht. Aber wir müssen uns auch darüber klar sein, wo die Schranken ihres Weltfühlens gezogen sind, wo ihre Führerschaft versagt. Denn, so sagt Heinrich v. Treitschke in seiner Würdigung Lessings[1]), „gelernt haben wir endlich, jeden Mann zu fragen, ob er ein Vaterland habe, ob er das Wohl und Wehe des Gemeinwesens als seine Lust und sein Leid empfinde". Wenn Lessing tadelt, daß in Ramlers und Gleims Preisliedern auf Friedrich den Großen der Patriot den Dichter überschreie, wenn er in solcher vaterländischen Gesinnung „eine heroische Schwachheit" sah, so hält Treitschke dem entgegen: „Ihr werdet gestehen, daß auf diesem Gebiet Lessing jener ärmeren Geister Reichtum beneiden konnte: sie waren reicher um die große Empfindung der Vaterlandsliebe." Dies alles zu bedenken ist uns um so blutnotwendiger, als die verhängnisvolle Nachwirkung jenes außerstaatlichen, weltbürgerlichen Fühlens der führenden Geister unsrer Klassik auch heute keineswegs erloschen ist. Noch mitten im Weltkrieg konnte man bei geistig sonst Hochstehenden die Anschauung finden, es sei kein so großes Übel, wenn das Deutsche Reich untergehe, da doch der deutsche Geist trotzdem für die ganze Welt erhalten bleibe.

Es bleibt das unvergängliche Verdienst der deutschen Romantik, das völkische Vaterlandsfühlen bei den Deutschen wieder erweckt und

1) Historische und politische Aufsätze. Neue Folge. Erster Teil. Leipzig 1870. 6. Aufl. 1903.

auf den Staat hingelenkt zu haben. Sollte der zu neuem Leben erwachte deutsche Geist sich zu einheitlicher, wurzelhafter Kraft entwickeln, wie im deutschen Mittelalter, und darüber hinaus sich immer eigenwüchsiger weiterbilden, so mußte er auch wieder in seinen natürlichen Wurzelboden gepflanzt werden, in das völkische Erdreich, das allein ihm volles Gedeihen gewähren konnte. Dies war die Leistung der romantischen Bewegung, die dem antikischen Ideal das Wunschbild deutschen Lebens entgegensetzte, das sie aus der altdeutschen Kultur schöpfte. Aus ihr empfing das wiedererwachte völkische Fühlen in Kunst und Leben die mächtigsten Antriebe; sie führte die Deutschen vom Weltbürgertum zum Volks- und Staatsbewußtsein.[1]) Schon in der älteren Romantik vernehmen wir den Ruf nach dem Staat, hören wir von Novalis: „Der Staat wird zu wenig bei uns verkündigt. Es sollte Staatsverkündiger, Prediger des Patriotism geben." Aus romantischem Geist erwuchs uns der erste große Dichter des Staatsbewußtseins.[2]) Im gleichen Zeitpunkt, da Goethe sich vor der übermächtigen Persönlichkeit des korsischen Bezwingers allzu willig beugte und unser Volk zum Kulturmist der Menschheit verurteilte, schuf der märkische Dichter, den Goethe so unbegreiflich mißkannt hat, sein erstes vaterländisches Drama, das als einer der gewaltigsten Marksteine in unsrem Geistesleben emporragt, das Bühnenspiel von der Befreiung Deutschlands und der Gründung des deutschen Volks- und Einheitsstaates.

Heinrich v. Kleist kam von der Aufklärung her. Seine Frühzeit wird völlig beherrscht vom Bildungsdrang. „Bildung schien mir das einzige Ziel, das des Bestrebens, Wahrheit der einzige Reichtum, der des Besitzes würdig ist."[3]) Dies Bildungsstreben, das nachher, soweit es in seinem Verhältnis zur Wissenschaft hing, im Mißverständnis der Kantischen Erkenntnislehre jäh zusammenbrach, dehnt er in kindlich pedantischer Weise auf seine Umgebung aus. Ihm selbst ist's und bleibt's auch nach seiner Abkehr von der Wissenschaft als die Grundlage des Verhältnisses zum Leben reiner und edler Persönlichkeitsdrang, für den er „den ganzen prächtigen Bettel von Adel und Stand und Ehre und Reichtum" hinzuwerfen bereit ist. Den überlieferten Wert-

1) Diesen Gedankengang habe ich weiter ausgeführt in meinem Vortrag „Die deutsche Kultureinheit im Unterricht", Deutsche Abende im Zentralinstitut f. Erz. u. Unt. Siebenter Vortrag. Berlin 1916, E. S. Mittler u. Sohn.

2) Friedrich Meinecke hat in seinem grundlegenden Buch „Weltbürgertum und Nationalstaat, Studien zur Genesis des deutschen Nationalstaates" (München u. Berlin 1908, R. Oldenbourg) die Dichtung auffallenderweise nicht in den Kreis der Betrachtung gezogen.

3) Vgl. den Brief vom 22. März 1801. H. v. Kleists Werke, herausg. v. Erich Schmidt (Bibliograph. Institut). 5. Bd. Briefe, bearbeitet von Georg Minde-Pouet. Für die nachfolgenden Lebenstatsachen kommen die Briefe vom 13. November 1800, 22. und 23. März 1801, 18. Juli 1801, 15. August 1801, 12. Januar 1802, 20. Mai 1802 und 26. Oktober 1803 in Betracht.

vorstellungen des Staats- und Gesellschaftskreises, aus dem er hervorgegangen, steht er gleichgültig gegenüber. Der Staat ist ihm ein kalter Rechenmeister, der seinen Vorteil wahrt. Er empfindet durchaus weltbürgerlich. Der Nachkomme preußischer Offiziere und Staatsbeamten denkt daran, den Adel abzulegen und in der welschen Schweiz oder in Frankreich sich durch Unterricht fortzubringen. Dann geht er ernstlich damit um, sich in der Schweiz als Landwirt anzusiedeln; nur die politischen Ereignisse scheinen diesen Plan vereitelt zu haben. Er rechnet damit, nie mehr ins Vaterland zurückzukehren. Ins Jahr 1803 fällt sein verzweifelter Vorsatz, in französischem Heeresdienst den Tod zu suchen. Freilich war in dem armen und hart ringenden preußischen Staat kein Verständnis für einen Edelmann, der „Verse gemacht". Seinen Dichterberuf aber hatte Kleist, nachdem er sich von der Wissenschaft mit Entschiedenheit, ja mit Ekel abgewandt, gerade damals mit der höchsten Wonne und den tiefsten Verzweiflungsgefühlen entdeckt. Daß er durch den Zwang der Umstände wieder nach Preußen geführt wird, vorübergehend sogar widerwillig in Staatsdienst tritt, ändert an alledem nichts. Das ererbte Blut preußischer Staatsbewußtheit schlummerte noch gänzlich in ihm; doch bedurfte's nur des hinreichenden Anstoßes, es zu erwecken und dann mit der ganzen Glut seiner leidenschaftlichen, man hat wohl nicht mit Unrecht gesagt, junkerlich schroffen Ganznatur aufbrausen zu lassen. Dieser Anstoß kam von zwei Seiten, aus dem geistigen Erleben romantischer Weltanschauung und dem politischen der Ereignisse, die Deutschlands Knechtung und den Zusammenbruch des Staates Friedrichs des Großen herbeiführten.

Wie in der Not des Vaterlandes plötzlich Kleists vererbtes Staatsfühlen erwachte, lehrt der Brief vom Dezember 1805 an seinen Freund Rühle von Lilienstern, den späteren Chef des preußischen Generalstabs. Im September war die Verletzung der preußischen Neutralität durch Napoleon erfolgt und im November das Abkommen mit Rußland geschlossen worden, das allgemein als Kriegserklärung gegen Frankreich aufgefaßt wurde. Kleist verlangt, der König solle seine Stände zusammenrufen und sich an ihr Ehrgefühl wenden. Er solle sein Goldgeschirr münzen lassen, seine Hofhaltung auflösen und so ein Beispiel für die „Nation" geben. Kleist spricht hier von der Nation als einer gegebenen Größe und erwartet, daß sich dann „etwas von Nationalgefühl" regen werde. Es bedurfte jedoch erst des ganzen unseligen Zusammenbruchs und der folgenden blutsaugerischen, demütigenden Fremdherrschaft von 1806 bis 1812, damit das geschah, was er hier vorschlägt. Er sieht damals bereits klar, daß es sich um „Sein oder Nichtsein" handelt, und rechnet ganz im Geiste von Kants Autonomie des sittlichen Willens bei der Lage der Dinge nur auf „einen schönen Untergang". Alle weltbürgerlichen Hirngespinste hatte die unerbittliche Wirklichkeit mit dem ersten Windstoß aus dem altpreußischen Blut hinweggefegt.

Erst in der Berührung mit der romantischen Bewegung, für die Kleist aus Naturanlage wie seiner Geistesentwicklung nach nunmehr reif geworden war, gewinnt er jedoch das innere Verhältnis zum Staat, das sein gesamtes Trachten und Dichten in der Folgezeit so gut wie ausschließlich beherrscht. Die Romantik hat das deutsche Vaterland als solches von neuem entdeckt, aus künstlerischer und zugleich geschichtsphilosophischer Weltbetrachtung, zugleich aus lebendiger Einfühlung in die Größe des deutschen Mittelalters, in seine geschlossene gefühlsmäßige Anschauungs- und Vorstellungswelt abgeleitet. „Aber bei ihrer einheitlichen Lebensauffassung konnte sich das Gefühl ihrer Deutschheit mitnichten auf eine vom politischen Leben abgetrennte deutsche Bildung beschränken. Ganz im Gegenteil: aus ihrer irrationalen Weltbetrachtung, aus ihrer Vertiefung in die monumentalen Lebensformen des gotischen Zeitalters erwuchs ihnen das rechte Verständnis für den überpersönlichen Wert des Staates. Friedrich Schlegel und Novalis haben ihn erkannt und verfochten, keiner aber hat energischer und tiefsinniger die gewaltige Bedeutung des Staates gepredigt als Kleists Freund Adam Müller."[1]) Dieser aber stand in des Dichters entscheidendem, zum ausgereiften Künstlertum den politischen Willen gesellendem Dresdner Lebensabschnitt als verständnisvoller Weggenosse und Mitherausgeber des „Phöbus" ihm besonders nahe. Eben in dieser Zeitschrift, deren Titelblatt, unterstrichen von der Ankündigung, den Lichtbringer darstellte nicht „wie er in Ruhe im Kreise der Musen auf dem Parnaß erscheint, sondern vielmehr wie er in sicherer Klarheit die Sonnenpferde lenkt", stand 1808 bedeutsam das Wort Adam Müllers: „Die Poesie ist eine kriegführende Macht, bei allen großen Welthändeln zugegen." Schon im selben Jahre wurde es für Kleist zum Ereignis. Seine zur Meisterschaft gereifte Kunst wandte sich den großen Weltereignissen der Gegenwart und den Geschicken Deutschlands zu. Aus der Erregung des Waffengangs Österreichs gegen Napoleon entsprang sein erstes Vaterlands- und Staatsdrama „Die Hermannsschlacht" mit der Gestalt des genialen deutschen Heerführers und Staatsmanns.

Dies Drama handelt vom Kampf um die Befreiung des Vaterlandes. Nicht eines begrifflichen, rein menschlichen Heimatlandes, für das man jede beliebige geschichtliche Form einsetzen konnte, wie es wenige Jahre vorher in Schillers „Jungfrau von Orleans" geschehen war. Um Deutschlands

1) Vgl. Max Fischer, Heinrich v. Kleist, der Dichter des Preußentums. Stuttgart u. Berlin 1916, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger. Adam Müllers Anschauungen vom Staat behandelt Friedrich Meinecke im 7. Kapitel des ersten Buches seines Werks „Weltbürgertum und Nationalstaat". Über seinen Einfluß auf Kleist sind Bernhard Luthers schätzbare Zusammenstellungen zu vergleichen: Kleists „Prinz von Homburg" und Adam Müllers „Elemente der Staatskunst". Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht, 30. Jahrg. 1916, S. 171ff.

Befreiung handelt es sich und um den gegenwärtigen Augenblick. Es ist ein Aufruf an das deutsche Volk zum Abschütteln der Knechtschaft. Mag auch die Handlung in die graue Vorzeit der Varusschlacht zurückverlegt sein, schon im Herbst 1806 hatte Kleist im gleichen Bilde an Ulrike geschrieben: „Wir sind die unterjochten Völker der Römer“, und mit klarer Durchsichtigkeit prägen sich, wie schon Dahlmann in seinem Brief an Gervinus betonte, alle Verhältnisse der Zeit in dem nach seines Schöpfers Erklärung „einzig und allein auf diesen Augenblick berechneten“ Werk aus, mit so gewaltiger Gegenwärtigkeit, daß es eben dadurch für diese matte Gegenwart unmöglich wurde. Ein grelles Schlaglicht auf die in den damals führenden geistigen Kreisen herrschende Weltanschauung wirft die briefliche Äußerung Gottfried Körners an seinen Sohn Theodor: „Kleist hat einen Hermann und Varus bearbeitet, und es ist das Werk schon vorgelesen worden. Sonderbarerweise aber hat es Bezug auf die jetzigen Zeitverhältnisse und kann daher nicht gedruckt werden. Ich liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpft.“[1]) Nicht ein Werk der ästhetischen Erziehung schuf Kleist in diesem Drama, vielmehr einen Haßgesang, den er den Deutschen schenken wollte, um sie zur Empörung gegen den Unterdrücker zu reizen. Will man Schillers Johanna auf eine Formel bringen, so hat diese zu lauten: Die Begeisterung ist eine Kraft, die befähigt, Wunder zu tun; und Schiller hat es dabei viel weniger auf das sachliche Ergebnis abgesehen als auf das Wesen dieser übersinnlichen Kraft und auf das tragische Geschick, das ihre Trägerin im Widerstreit ihrer sinnlichen Natur und ihrer übersinnlichen Geistigkeit auf Erden notwendig erleiden muß.

Ganz anders Kleist! Ihm kommt es gerade auf die Sache an, in der er ganz aufgeht. Aus diesem Sachempfinden heraus hat er seinen Tatmenschen Hermann als deutschen Volkshelden und Staatsmann gestaltet und zum Ziel geführt. Das ist nicht mehr der Hermann in Ulrich v. Huttens antikischer Unterweltsszene, nicht der vaterländische Feldherr in Kaspar Lohensteins schwülstigem, gestaltlosem Roman, oder gar der galante Held französischer Intrigenstücke des 17. Jahrhunderts — die Franzosen haben den Befreier Deutschlands zuerst auf die Bühne gebracht —, auch nicht der Hermann der gutgemeinten und warmherzigen, aber verunglückten dramatischen Versuche Johann Elias Schlegels und Klopstocks, von denen der erstere im französischen Klassizismus, der andere im lyrischen Überschwang einer verschwommenen Rhapsodie stecken blieb. Mit Kleists Hermann erscheint der große deutsche realpolitische Staatsmann als lebensprühende Persönlichkeit im Rahmen einer mit selbstwachsener dramatischer Meisterschaft

1) Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen, herausg. von Dr. A. Waldler-Steinberg. Leipzig 1910.

durchsichtig aufgebauten und packend durchgeführten Bühnenhandlung, die er von innen heraus überlegen beherrscht.[1]

Hermanns klar bewußtes Ziel ist die Freiheit Deutschlands vom fremden Joch. So trostlos verworren und verzweifelt erscheint die Lage, daß einzig gottbegnadete Geistesgröße noch die Rettung bringen kann. An dem einen hängt alles. Hermann sieht seinen Weg klar vor Augen. Nur vereint können die Deutschen der Übermacht trotzen. Auf die Kleinfürsten ist kein Verlaß, obwohl Hermann, ohne seine Karten aufzudecken, sie geschickt an sich zu ziehen weiß; so bleibt nur das Bündnis der beiden deutschen Großmächte. Um es zu ermöglichen, bietet Hermann in vaterländischer Selbstlosigkeit dem Marbod die deutsche Krone an. Nur einen Deutschen kann der Deutsche als Herrn anerkennen; gleichviel, wer es sei. So gelangt er in Einheit zur Freiheit, in der wiederum die Bürgschaft der Einheit und damit aller volkheitlichen Güter, der Manneswürde und Frauenehre gegeben ist. Freilich wird sie nicht durch den Suevenfürsten, sondern durch Hermanns eigene Person gewährleistet. Den Feind, dem er sich scheinbar ganz in die Hände gegeben hat, weiß er durch kluge Verstellung so in Sicherheit zu wiegen, daß das Verhängnis über den im Netz des genial einfachen deutschen Kriegsplanes Verstrickten — man denkt heute an Hindenburg — um so plötzlicher und vernichtender hereinbricht. Er weiß, daß in der Römer Augen der Deutsche eine Bestie ist, die man ausweidet und pelzt; er macht den welschen Hochmut zuschanden. Er betätigt den Grundsatz des Freiherrn v. Stein: „Soll es dem Kaiser Napoleon allein erlaubt sein, an die Stelle des Rechts Willkür, der Wahrheit Lüge zu setzen?" Gerade gegenüber dem Feind offenbart sich die ganze Überlegenheit seines Geistes. Gerechte, ja vornehme Würdigung der Feinde hemmt auf keine Weise den unbeirrbaren Willen zu ihrer Vernichtung. „Daß sich ein so vollkommenes Gefühl für Wesen und Daseinsrecht des Feindes mit dem entschlossensten Haß verbindet, ist das politisch Unerhörte, daß ein so vollkommenes Gefühl für jedes menschliche Recht nicht den Willen zum Hassen und Handeln unterbindet, ist das künstlerisch Einzige an diesem Werk."[2]

Hermanns überlegene Persönlichkeit breitet über das ganze Drama vom ersten Auftreten an ein Gefühl hoffnungsfreudiger Sicherheit, mögen die Dinge noch so trostlos bestellt sein. Wenn man sieht, wie er in unerschütterlicher Seelenruhe, in launigem Humor mit Freund und Feind spielt, hat man das Empfinden, es könne nicht ganz so schlimm sein oder werden. Es ist ja

---

1) Über das Ganze ist heute von der reich angewachsenen Forschung, die hier nicht im einzelnen angeführt zu werden braucht, namentlich Heinrich Meyer-Benfeys Behandlung im zweiten Band seines umfangreichen Werkes: Das Drama Heinrich v. Kleists, Göttingen 1913, S. 165—352, zu vergleichen.

2) So Julius Bab in seiner kleinen, aber inhaltreichen Schrift: „Preußen und der deutsche Geist (Heinrich v. Kleist)". Konstanz (1915), Reuß u. Itta. Sie bietet eine glänzende Ausführung des am Schluß dieses Abschnittes stehenden Treitschkeschen Gedankens.

bemerkenswert, daß Kleists beide vaterländischen Staatsdramen keine Tragödien sind, sondern der dramatischen Gattung angehören, welche den Widerspruch des Lebens siegreich überwindet und auflöst. Überlegen und heiter treibt Hermann sein Spiel mit den kurzsichtigen und enggeistigen deutschen Fürsten, mit derselben überlegenen Heiterkeit behandelt er die Absichten des gegnerischen Generals, die cheruskische Streitmacht zu römischen Legionen umzuformen; er verhindert lächelnd dies Bemühen unter Beteuerungen seines Beifalls. Selbst gegenüber Thusnelden, die er doch liebt, wie ein Deutscher seine Frau lieben soll, „mit Ehrfurcht und mit Sehnsucht", die gleiche, lächelnde, spielende Überlegenheit, in die der Dichter sogar humorvoll seine Verurteilung der Schwäche deutscher Weiblichkeit gegenüber den gleisnerischen Verführungskünsten der feindlichen Herren einflicht — wiederholt in dem satirischen Brief eines märkischen Edelfräuleins für die „Germania". Aber hinter diesem scheinbaren sorglosen, heiteren Gleichmut steht die wilde Entschlossenheit der Tat.

Das Erstaunlichste an dieser Schöpfung Kleists bleibt indessen, daß wir Deutschen diesen gedichteten Hermann in Fleisch und Blut besitzen durften; denn diese einzigartige Persönlichkeit war in voller Lebenswahrheit und Lebensgröße unter uns vorhanden, es ist niemand anders als Otto v. Bismarck, der Gründer des Reichs, sechs Jahre vor seiner leiblichen Geburt aus dem Geiste deutschen Weltfühlens im Bilde der Kunst geschaffen. Wir stehen hier tief erschauernd vor dem großen Geheimnis der Volkheit. Und doch geht dies Wunder wieder natürlich zu. Kleist wie Bismarck stammen aus jenem Kreis altpreußischer Sippen, die seit einigen Jahrhunderten preußische Staatsarbeit geleistet hatten; sie haben im gleichen Lebenskreis, unter dem gleichen Lebensgesetz die gleiche Lebensluft geatmet. So konnte es geschehen, daß der aus diesem Sippenkreis erwachsene schöpferische Künstler, als er daran ging, „den Staatsmann, wie er in seinem Blute lebte, in seinem Geist sich spiegelte, vorbildlich darzustellen", eben jenen Gewaltigen schuf, „der bald aus gleichem Blute und gleichem Geist geboren werden sollte".

Die von Julius Bab so einleuchtend erklärte Tatsache der Selbigkeit von Kleists Hermann mit dem Fürsten Bismarck ist erst vor kurzem erkannt worden. Zuerst hat sie meines Wissens Arthur Eloesser ausgeführt.[1])

„Hermann betölpelt den Varus, wie Bismarck den anderen Napoleon, er redigiert die Fama von den Untaten der Römer wie Bismarck die Emser Depesche, und nach allen Mitteln hinhaltender List braucht er als letztes die offene Auslieferung seiner Pläne und seiner Persönlichkeit an Marbod, wie auch Bismarck verfuhr. Er ist schroff und hochfahrend, dann spöttisch, humoristisch, liebenswürdig, ein Meister in der Kunst der Menschenbehandlung

1) Heinrich v. Kleists Leben, Werke und Briefe. Leipzig 1809, Tempel-Verlag.

wie Bismarck, er hat dieselbe soldatische Religion, die nach feinster Vorbereitung die Entscheidung dem deutschen Gotte überläßt, und wenn dem Cherusker beim Bardengesang der süßen Alten einmal die unterdrückte Leidenschaft übers Haupt schlägt, gleicht er auch noch Bismarck, der nach ungeheuren Erschütterungen in Tränen ausbrechen konnte.“ Bab hat den Vergleich noch weiter ausgeführt, er hat auf einzelne Vorgänge der staatsmännischen Laufbahn Bismarcks hingewiesen, auf so persönliche Züge wie Bismarcks Sinnenschärfe, sein ursprüngliches Lebensgefühl, das die „Jagd eigentlich für den natürlichen Zustand des Menschen“ hält, das Verhältnis zu seiner Frau, überhaupt die gemütlichen und behaglichen Untertöne seiner Natur, sogar seine Vorliebe für einen guten Trunk. Aber den Kern im Wesen dieser beiden gewaltigen Staatsmänner findet er gewiß mit Recht in der ungeheuren Sachlichkeit, frei von jeder heldenhaften Gebärde, in dem nicht zu verwirrenden Gefühl, das gegenüber dem als notwendig Erkannten keine Empfindsamkeiten des Hasses oder der Liebe gelten ließ, für dessen unerschütterlichen Zielwillen das Notwendige zugleich das Sittliche war. Aus diesem stahlharten Lebenswillen, der doch zarteste Empfindung in sich schließt, erhebt sich das ungeheure, einsame Werk, das unendliche Wagnis. In solcher Übereinstimmung gewinnt endlich Kleists Hermanngestalt noch besondere Bedeutung als verkörperter Ausdruck der Stetigkeit und Beharrlichkeit preußischen Wesens, von dem großen Könige, in dessen Lebenswerk der Kleistische Familiengeist wurzelt, bis zum großen Erfüller der preußischen Staatsziele und Aufgaben für Deutschland, dem Gründer des Deutschen Reichs. Kleist hat indessen diesen preußischen Geist auch weiter rückwärts verfolgt, als er in seinem zweiten großen Staatsdrama die Gestalt des ersten bahnbrechenden Führers und Wegweisers preußischer Staatsbewußtheit zeichnete, die des Großen Kurfürsten.

Wer an Kleists überragender Dichtergröße zweifelte — die meisten haben es bis vor kurzem getan, und manche zweifeln heute noch daran —, den mußte allein schon die Gestalt des Cheruskerfürsten eines Besseren belehren. Welch außerordentliches Lebensgefühl voll tiefster Ahnungen, welche Wurzelhaftigkeit im Urboden seines Volkes, welche erstaunliche selbheitliche Gestaltungskraft gehörte dazu, diesen bismarckischen Hermann zu schaffen ein halbes Jahrhundert, bevor er in der Wirklichkeit des Lebens sich zu offenbaren begann, so wie wir heute ihn kennen! Noch eine andere Erwägung bestätigt diese Anschauung von der Größe der Dichtung, das ist die Herrschaft über die Kunstmittel. Mit einer Schöpfung loderndsten Hasses, die nichts andres bezweckte, als sein Volk zum glühenden Ingrimm aufzustacheln, vollbrachte dieser Dichter ein echtes und reines Kunstwerk. Was bedeuten daneben die kleinen Schönheitsfehler? So wenig wie die Verzeichnungen auf einem Rembrandtschen Gemälde. Mit vollem Recht wendet Erich Schmidt darauf das Wort des Hamburgischen Dramaturgen im 34. Stück an: „Dem Genie

ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus..."

So sehen wir in Heinrich v. Kleist, der bereits in seinen vorausgegangenen Dramen ein freilich von seiner Zeit, ja, noch weithin von den Nachlebenden unverstandener künstlerischer Neuschöpfer ersten Ranges geworden war, urplötzlich den Wegweiser einer neuen, großen volks- und staatsbewußt eingestellten Bühnenkunst vor uns stehen, als Erfüller der Mahnung, die A. W. Schlegel, der Stimmführer der älteren Romantik, einige Monate vor dem Unglückstage von Jena in einem Brief an Fouqué ausgesprochen hatte: „Wir bedürfen also einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, energischen und besonders einer patriotischen Poesie ... Wer wird uns Epochen der deutschen Geschichte, wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden, in einer Reihe Schauspiele, wie die historischen von Shakespeare, allgemein verständlich auf der Bühne darstellen?"

Wie Kleist von dem die Besten damals noch ganz beherrschenden weltbürgerlichen, überstaatlichen Ichmenschentum zum Bewußtsein des Staatsbürgers gelangt war, sagt uns sein letztes dramatisches Meisterwerk, sein Schwanengesang vom Hohenzollernstaat. Der „Prinz Friedrich von Homburg" zeigt zugleich, auf welchen Grundpfeilern dies Staatsbewußtsein ruht. In den Rahmen der geschichtlichen und sagenhaften Überlieferungen einer Großtat der preußischen Vergangenheit schließt der Dichter dies eigene neue Erleben, in dem uns der Staatsbürger und zugleich wiederum der Staatsmann der deutschen Folgezeit entgegentritt; ein neues Weltfühlen, das sich zuerst unmittelbar nach Kleists Tode im Freiheitskampf Preußens betätigte, im umfassendsten Sinn jedoch erst durch den Weltkrieg dem ganzen Deutschland zum Ereignis ward.

In eine rein menschliche Lebensaufgabe, das Werden des Jünglings zum Manne, schließt also Kleist die Auseinandersetzung zwischen dem Einzelwesen und der Gesamtheit, dem Staat, zwischen persönlichem Lebensdrang und der Notwendigkeit, sich unter die Erfordernisse des Gemeinschaftslebens zu beugen, zwischen Freiheit und Gesetz. Zugleich stellt er das Wesen dieses Staates dar, der „kein bloßes Wohlfahrtsinstitut oder notwendiges Übel wie den kosmopolitischen Aufklärern, sondern lebendige Macht, inneres Bedürfnis" ist, gibt damit also den Ausgleich „zwischen persönlicher Freiheit und bindendem Gesetz".[1]) Damit liefert diese Dichtung eine

1) So umschreibt Erich Schmidt in seiner Einleitung zum „Prinz Friedrich von Homburg" den Sinn des Dramas. Heinrich Meyer-Benfey hat dann (a. a. O.) diesen Gedanken auf breiter Grundlage durchgeführt.

bedeutungsvolle Weiterführung der Frage nach der „Menschheit großen Gegenständen", wie sie den Inhalt von Schillers Lebenswerk bildet, der nach den inneren Voraussetzungen und Zielen des Persönlichkeitslebens, wie sie Goethes umfassender und doch in die Begrenztheit dieses unstaatlichen Persönlichkeitsempfindens gebannter Geist innerhalb dieser Schranken zu höchster reiner Menschlichkeit entwickelt hat. Nicht deutlicher kann man den Abstand zwischen dem Ergebnis von Kleists Weltfühlen und dem Geist unsrer Klassik veranschaulichen, als wenn man dem Werden des Prinzen von Homburg das von Goethes Hermann gegenüberstellt. Hermanns schöne und im Wesen echt deutsche Menschlichkeit bleibt doch ganz wesentlich befangen in den Lebensfragen jenes glücklichen Volks der Gefilde, das noch mit der Flur fröhlich das enge Gesetz teilt. Nur ganz allgemein klingt gegenüber einer noch scheinbar fernen, in Wirklichkeit doch recht nahgerückten und schweren Bedrohung dieses Idylls der Vorsatz des Kampfes für die Güter der Heimat. Wenn wir hören und glauben, daß dieser Jüngling durch nichts als wahre Liebe zum Mann reift, so bleibt es immerhin eine zwar menschlich schöne, doch der höchsten Aufgaben des Gemeinschaftslebens nur undeutlich bewußte Männlichkeit.[1]) Sie behält in diesem Sinne etwas weltunbewußt Jünglinghaftes, wie denn jener ganze Abschnitt unsres Geisteslebens, in dem das neue Deutschtum geboren wurde, unsre Klassik und Romantik, seine begeisterte Jünglingszeit voll idealen Schwungs, voll hohen menschlichen Schwärmens und Strebens, beseelt von den Wunschbildern erhabener Menschheitsziele, darstellt, eine Jünglingszeit, der das wirklichkeitsbewußte Mannesalter folgen mußte. Kleists Friedrich von Homburg führt uns über die Schwelle einer neuen Entwicklungszeit deutschen Weltfühlens, in der nach großem Gelingen und vielfältigem Stocken das Erleben der übergewaltigen Gegenwart unsrem Volk, wie wir hoffen, die Selbstbesinnung und die Kraft zu neuem inneren Reifen und Wachsen verleihen wird. Denn dieser neue Entwicklungsgang ist von einem Abschluß im Sinne volkheitlicher Bewußtheit noch weit entfernt.

Ruhm und Liebe, das ist das hohe Lebensziel des Heldenjünglings, der in der Nacht vor dem Entscheidungskampf traumwach sich den Kranz flicht. Heller Lichtschein dringt in die Finsternis seines dumpfen Wähnens, eine lichte Frauengestalt, das Wunschbild seiner Seele, erscheint in glänzendem Kreise, sie zeigt ihm den Ruhmeskranz von güldner Ehrenkette umschlungen. Er greift danach, doch die Lichterscheinung entweicht, und eine Stimme ertönt:

1) Es sollte keiner besonderen Betonung bedürfen, daß durch diese Klarstellung die sonstigen menschlichen und echt deutschen Werte der Goetheschen Dichtung in keiner Weise geschmälert werden. Wiederholte leidige Erfahrung mit kurzsichtigem Mißverstehen und leichtfertigem Verdrehen meiner Anschauungen, die sich freilich nicht in den ausgefahrenen Gleisen veralteter Literaturbetrachtung bewegen, zwingt mich jedoch dazu, gegen derartige Mißdeutungen Verwahrung einzulegen.

„Im Traum erringt man solche Dinge nicht!" Aus der Märchenstimmung des Weltunbewußten, des selbstisch idealistischen Träumers muß der Held durch tiefste Selbstvernichtung zum wachen Bewußtsein der Wirklichkeit und ihrer großen Lebensaufgabe gelangen. Es ist keine Spur von Krankhaftem an und in ihm. „Er ist gesund ... bei Gott, ich bin's nicht mehr!" versichert der Dichter durch den Mund des für seine besonderen Zwecke frei erfundenen, auch den Chor vertretenden klaren, nüchternen Hohenzollern. Aber er bleibt noch im traumhaften Wahn seines Selbheitsfühlens befangen; im geistigen Schlafwandel dieses Ich mißhört er den Schlachtplan, gewinnt er die Schlacht und die Zusage Nataliens, verharrt er noch bei seiner Verhaftung, bei der Nachricht von seiner Verurteilung, ohne etwas von dem zu verstehen, was mit ihm und um ihn vorgeht. Er sieht und fühlt nur das, was er selbst wollte, und was er erreicht hat. Es war gewiß groß und schön. Er begreift noch nicht, daß er nicht allein für sich selbst lebt, daß er das Glied eines Ganzen ist; er empfindet noch nicht, daß sein eigenes Streben bedingt und bestimmt wird durch die Pflicht gegen dieses Ganze. Bis plötzlich diesem ungezähmten Selbheitsdrang angesichts der Wirklichkeit der Boden unter den Füßen entweicht, bis das Märchenschloß seiner Träume einstürzt und er vor dem Nichts in jähem Erwachen seelisch zusammenbricht, wie vorher der Traumwandler beim Anruf des wachen Lebens umfiel. Kleist hat diesen seelischen Vorgang, die Häutung des Ichmenschen zum Staatsmenschen, aus eigenem grimmigsten Erleben bis zu den äußersten Folgerungen getrieben. Im Bilde des Prinzen zeigt er, zu welch unwürdigem Ergebnis die ungeläuterte und ungezügelte Ichstrebigkeit führen kann.

Man wird das Wesen des Prinzen und seine Entwicklung bis zum Zusammenbruch nur dann klar auffassen und den Absichten des Dichters vollkommen gerecht werden[1]), wenn man sich in den Sinn der angewendeten romantischen Kunstmittel versetzt, die einem Hebbel unverständlich geblieben sind, obwohl der große dramatische Nachfolger Kleists deutlich erkannte und aussprach, „daß uns in diesem Drama auf eine Weise, wie es sonst nirgends geschieht, der Werdeprozeß eines bedeutenden Menschen in voller Unmittelbarkeit vorgeführt wird ..." Kleist will uns am Werdegang des Prinzen sehen lassen, daß der reine Ichmensch, sei er auch vom edelsten Verlangen erfüllt, dem Zweck und der Pflicht des höheren Menschseins, seiner Aufgabe als Gesellschaftswesen blind gegenübersteht wie ein Schlafwandler, daß selbst seine Erfolge, die Dienste, die er der Gesamtheit leistet, zufällig bleiben.

1) Julius Harts (Das Kleistbuch, Berlin 1912, Borngräber) neuer Erklärungsversuch des Prinzen im Gegensatz von Wirklichkeit und Traum enthält einen richtigen Kern, ist aber in seiner einseitigen Ausgestaltung durchaus abzulehnen. Die richtige Auffassung vertritt Bernhard Luther in seinem mir erst nachträglich bekannt gewordenen Aufsatz: Heinrich v. Kleists Patriotismus und Staatsidee, Neue Jahrbücher 1916, B. G. Teubner, S. 518ff.

„Den Sieg nicht mag ich, der, ein Kind des Zufalls,
Mir von der Bank fällt; das Gesetz will ich,
Die Mutter meiner Krone, aufrecht halten,
Die ein Geschlecht von Siegen mir erzeugt."

In diesen Sätzen des Kurfürsten empfangen wir den leitenden Grundsatz der Staatsbewußtheit, in dessen Anerkennung die Selbstbesinnung des Prinzen sich vollziehen muß. Schwerlich ist monarchisches Staatsempfinden anderswo zu so hoheitsvoller und zugleich freier und heiterer dichterischer Ausprägung gelangt. Wie der Cheruskerfürst den entstehenden Nationalstaat, so verkörpert der Große Kurfürst, „der wiedergeborene Hermann", das würdige, doch wohl überlegene Gegenstück zu Schlüters Standbild auf der Langen Brücke zu Berlin, den bestehenden Staat und sein Gesetz; auch er der ideale Herrscher, in dessen überlegenem Geiste sich das Ganze rein und sicher, zugleich in lebensvoller Wandelbarkeit spiegelt, der wie spielend alle Fäden in seiner Hand hält. Er weiß auch, daß der in Blindheit fehlende edle Ichmensch nur sehend gemacht werden muß, um seine Staatspflicht zu erkennen; darum legt er die Entscheidung in die Hand des Prinzen selbst. So hat also Kleist die beiden feindlichen Weltanschauungen nicht zu zwei entgegengesetzten Personen seiner Handlung verdichtet, er hat vielmehr ihren Widerstreit „in die Brust des Helden selbst verlegt und als sein Erleben, als das sein Leben entscheidende und formende Erlebnis dargestellt." Indem der Prinz selbst zum Richter über sein Tun aufgerufen wird, kommt er ohne weiteres zur Selbsterkenntnis, zur Bewußtheit seines Vergehens und seiner Pflicht gegen die sittliche Macht des Staates. Er nimmt das Gesetz in seinen Willen auf. Hieraus ergibt sich sein Entschluß, zu sühnen, was er an des Gesetzes Würde verbrach. Um dessen beleidigte Hoheit zu versöhnen, verlangt er klar und freudig entschlossen nach dem Tod, vor dem er eben noch erzitterte, „ein unerfreulich jammernswürdiger Anblick". Von der Geliebten, die erschüttert vor seiner gänzlichen Verstörung stand, empfängt er nun den Weihekuß:

— — „Und bohrten gleich zwölf Kugeln Dich jetzt in Staub, nicht halten könnt ich mich
Und jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst mir!"

Aus seiner Selbstbesinnung wird der echte Held geboren, nunmehr würdig einer hohen Führeraufgabe. Indem er „das rechte Verhältnis zum Staate gewinnt, wächst er erst recht in seinen Beruf hinein, der ihm zugefallen war, ehe er ihm noch in jedem Sinne gewachsen war".

Das hat Kleist mit künstlerischer Meisterschaft zum Ausdruck gebracht, indem er nun den Kurfürsten, der seines Ergebnisses sicher ist, noch ehe er es kennt, den Prinzen gegen diejenigen ausspielen läßt, die in kurzsichtiger Anbetung des äußeren Erfolgs sein Handeln verteidigen zu sollen meinen; indem er aus dieser Erörterung zugleich die andere Seite seines Staatsbegriffs dramatisch erwachsen läßt. Denn dieser Begriff hat ein doppeltes

Gesicht. Das eine ist die Größe des Gesetzes, der sich der einzelne beugen muß. Aber nicht sklavischen Gehorsam — dies ist das andere — verlangt das im höheren Sinne verstandene Gesetz, sondern „daß der einzelne das Gefühl, das sein Handeln leitet, über seine persönlichen Interessen hinaus zum Gemeingefühl, zum Staatsgefühl erweitert". Dergestalt nimmt er den Gegensatz zwischen der Freiheit des eigenen Willens und dem im Gesetz verkörperten Willen des Staates in sein Gefühl auf, so daß „als höchstes, unverbrüchliches Gesetz nicht der Buchstabe des einzelnen äußeren Gebots gilt, sondern das ungeschriebene Gesetz, das in der Seele des einzelnen lebt und nichts andres ist als eben jenes Staatsgefühl selbst". Dies Pflichtgefühl ist im Sinne der praktischen Vernunft Kants nur die Kehrseite der Freiheit. Einen vom Bewußtsein solcher Selbstverantwortung bestimmten Menschen soll man, das ist ein Leitgedanke der Kantischen Sittenlehre, nicht an der freien sittlichen Selbstbestimmung hindern. So gelangen wir zum einhelligen Ausgleich zwischen Selbstbestimmung und Selbstentäußerung, zwischen Freiheit und Gesetz, zwischen Ichheit und Staat. Man sieht übrigens auch, wie sich Kants kategorischer Imperativ im Prinzen zur schönen Seele Schillers läutert.[1])

Zum Träger dieser Weiterführung seines in der Entwicklung des Prinzen begründeten Staatsbegriffs macht Kleist in der dramatischen Bewegtheit des letzten Aufzugs den alten Kottwitz, diesen prachtvollen Jüngling im Silberhaar, in dem der Dichter so deutlich den Blücher der Freiheitskriege vorausgenommen hat. Mit männlichem Freimut setzt er dem starren Gesetzesbuchstaben das in seinem Herzen lebendige Gesetz entgegen. Das höchste, oberste wirkende Gesetz in der Brust des Feldherrn ist das Vaterland, und das ganze Heer ist kein totes Werkzeug, darf keines sein, soll es seiner Aufgabe im höchsten Sinn entsprechen. Eine schlechte, kurzsichtige Staatskunst nennt er die, welche

„um eines Falles,
Da die Empfindung sich verderblich zeigt,
Zehn andere vergißt, im Lauf der Dinge,
Da die Empfindung einzig retten kann."

Das ist der gleiche Gedanke, den im Sommer 1811, also ganz kurz nach der Entstehung des „Prinzen von Homburg", Gneisenau in der Rechtfertigung seiner Denkschrift über eine Massenerhebung des preußischen Volkes gegenüber der Randbemerkung Friedrich Wilhelms III. „Als Poesie gut" ausführte. Der Mitbegründer des preußischen Volksheeres bekannte sich freudig zu solche

1) Auch hier ist nachdrücklich auf Adam Müllers „Elemente der Staatskunst" hinzuweisen; seine Vorstellungen von Begriff und Idee des Gesetzes, von Staat und Freiheit, vom Gegensatz und seiner Lösung stimmen vollkommen zur Handlung des „Prinzen". Vgl. B. Luther a. a. O.

Poesie des Fühlens, auf die, wie er sagte, die Sicherheit der Throne gegründet ist. Die entscheidendste Tat in dem Befreiungswerk jener Zeit, das Abkommen des preußischen Generals York mit dem russischen General Diebitsch vom 30. Dezember 1812, entsprang aus solchem persönlichen, freien Verantwortungsgefühl, und indem York gleichzeitig dem König seinen Kopf zur Verfügung stellte, tat er das, was Kleists Kottwitz drei Jahre vorher ausspricht:

> „Und sprächst du, das Gesetzbuch in der Hand:
> Kottwitz, du hast den Kopf verwirkt! so sagt' ich:
> Das wußt' ich, Herr; da nimm ihn hin, hier ist er."

Kottwitz spricht die Meinung des Dichters aus, und der Kurfürst, die lebendige Verkörperung von Kleists Staatsbegriff, ist innerlich mit ihm letzten Endes einverstanden, wenn er auch Gründe hat, es ihm nicht zu zeigen und gegen seinen „spitzfindigen Lehrbegriff der Freiheit" den Prinzen zu Hilfe ruft, der in seinem Brief an den Kurfürsten eben sein neu gewonnenes Staatsbewußtsein ausgesprochen und dafür den weinenden und jubelnden Beifall der Geliebten empfangen hat. So sehen wir diese vier führenden Personen der Handlung in vollem inneren Einklang, der mit packendem Humor in der Handlung sich auslöst, durch die im Geiste solchen Staatsempfindens erfolgende Begnadigung und Verherrlichung des Prinzen als des jetzt erst wahren Siegers auch auf die nicht zur Klarheit durchgedrungene, wenn auch instinktmäßig richtig empfindende Menge, das Offizierskorps, ausgedehnt wird. Wir haben bei diesem Wunschbild deutschen Staatslebens nicht zu fragen, welche Staatsform der Dichter im Auge gehabt habe. Es ist aber nicht zu verkennen, daß sein Staatsempfinden auf den künftigen Verfassungsstaat hinweist.

In der selbheitlichen Begründung des Staatsbewußtseins offenbart sich echt deutsches Weltfühlen, gegensätzlich zur Antike. Denn „der strenge Bürgergeist der Alten verdammte den Einzelwillen, der sich erdreistete, etwas zu gelten neben dem Willen des Ganzen ..."[1]) Aber jener Persönlichkeitsdrang, den die große geistige Werdezeit des neuen Deutschtums im 18. Jahrhundert zu stolzester Höhe entwickelt hat, mußte eins werden mit dem Empfinden, daß der einzelne nur ein lebendiges Glied ist am Körper der Gesamtheit, der er zu dienen hat, deren Wohl und Wehe auch das seine ist, mußte zusammenströmen mit dem aus dem Preußentum erwachsenen Staatsbewußtsein, dessen erster großer künstlerischer Herold Heinrich v. Kleist wurde.

Es ist heute nicht mehr nötig, die künstlerische Vollkommenheit des „Prinzen von Homburg" besonders zu erhärten. Kein Kundiger ist im unklaren darüber, daß dies Schauspiel zu den größten Meisterwerken

---

1) Heinrich v. Treitschke in der Würdigung Kleists. Histor. u. polit. Aufsätze. Neue Folge. Erster Teil. Leipzig 1903. Hirzel. 6. Aufl.

der Bühne gehört. Auch über die ein Jahrhundert lang so heftig beanstandete Todesfurchtszene bedarf es keines Wortes mehr. Wir besitzen keine Bühnendichtung, die den Geist des deutschen Volksheeres so vollkommen in Erscheinung treten läßt. Dieser Geist darf seinem Heerführer zurufen:

„Geh und bekrieg', o Herr, und überwinde
den Weltkreis, der dir trotzt . . .“

Aus Märchenstimmung heraus entwickelt der Dichter eine tragisch durchzitterte Handlung von einheitlicher Geschlossenheit, die den Zwiespalt des Lebens in seelischem Erleben zu reiner, sicherer Klarheit und Kraft des Fühlens und Wollens auflöst. In dieser Lösung beansprucht die stärkste Kraft lebendigen Weltfühlens, der Humor, einen wichtigen Platz. Die starre Unterscheidung von Tragödie und Komödie, die von dem Ursprung der Bühnendichtung im alten Griechenland zufällig herrührt, die dem Sinn unsres Lebens jedoch durchaus widerspricht und für keine andere Dichtungsgattung je gegolten hat, ist in diesem Drama überwunden durch die eigenartige Verschmelzung tragischer und komischer Motive, die bei aller Erschütterung des Gemüts eine untragische Stimmung erzeugt. „Die Tragödie ist in eine Heiterkeit höchster Ordnung aufgelöst“. So vermag denn das aus eigenstem Erleben des Dichters quellende, von starker idealer Wirklichkeit erfüllte Geschehen in die Traumstimmung des Eingangs zurückzufließen und dann in freudigem Erwachen auszutönen. Ein Traum war ja in jenen Tagen von Preußens tiefster Demütigung, doch — aus der Erneuerung des Preußengeistes, wie ihn des Dichters Phantasie in herrlicher Vollendung vorausschaut, und der sich zum deutschen Volksgeist erweitern sollte — ein zukunftssicherer Traum die künftige Größe des Volksstaates, sein Erstarken zum Machtstaat, was sich in dem stolzen Ruf ankündigt:

„In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!“

In Kleist selbst aber verkörpert sich zuerst bedeutsam jene Durchdringung des staatsbildenden Preußengeistes mit dem aus der großen Geistesbewegung des 18. Jahrhunderts entsprungenen neuen deutschen Kulturwillen. „In Kleists Prinzen von Homburg zum ersten Male“, sagt Heinrich v. Treitschke, „ward der Waffenruhm der Preußen von einem Sohn des märkischen Adels mit der vollen Pracht der deutschen Dichtung gefeiert, und dies erscheint dem Nachlebenden wie die erste Annäherung zweier Mächte der deutschen Geschichte, die beide gleich einseitig der Ergänzung bedurften.“

Als Heinrich v. Kleist in seiner dichterischen Werdezeit 1803 dem alten Wieland in Weimar Bruchstücke des „Guiscard“ vortrug, erkannte der kluge und feinfühlige Siebzigjährige sofort die Bedeutung dieses unbekannten dramatischen Dichters, den er zur Vollendung des Werkes ermutigte, indem

er ihm schrieb: „Nichts ist dem Genius der heiligen Muse, die Sie begeistert, unmöglich.“ Er hat später aus den damaligen Eindrücken gefolgert, „Kleist sei dazu geboren, die große Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die ... selbst von Schiller und Goethe noch nicht ausgefüllt worden ist“, und er hat damit recht behalten. Freilich in anderem Sinne, als er selbst ahnen konnte. Nicht in der neuen Form der Bühnendichtung, um die Kleist damals rang, in einer Verschmelzung des griechischen Stildramas und des Shakespeareschen Charakterdramas oder in der Durchdringung des Wortdramas mit dem Geiste der Musik liegt Kleists bahnbrechende und bleibende Bedeutung für unsre dramatische Dichtung. Er hat zu jener Zeit selbst an dem gesteckten Ziel verzweifelt und in trotzigem Eigenwillen den „Guiscard“ verbrannt. Das nachher für den „Phöbus“ aufgezeichnete Bruchstück läßt uns noch den Glanz dieser ganz einzigen Dichtung erkennen und bewundern. Er hat dann den eingeschlagenen neuen Weg in der „Penthesilea“ und im „Zerbrochenen Krug“ weiter verfolgt und mit diesen beiden Schöpfungen auf einsamer Höhe stehende Werke erzeugt. Aber nicht auf künstlerischem Gebiet haben wir das eigentlich Bahnbrechende von Kleists Schaffen zu suchen, wiewohl er auch in diesem Sinne unsrer Bühnenkunst neue Wege gewiesen hat. Das Entscheidendste in Kleists Erscheinung ist darin gegeben, daß er der von der Klassik begründeten dramatischen Dichtung einen neuen Inhalt von höchster menschlicher Bedeutung gab: „Er ist der erste und größte Dichter im neueren Deutschland, in dem zugleich der national-politische Wille mächtig war.“

Es kommt hier nicht darauf an, inwieweit der neue Gehalt auch die dramatische Form beeinflussen und umbilden mußte. Eines ist jedoch dabei zu betonen, was meist übersehen wird: In der Ausprägung des Weltbildes sind Kleists Staatsdramen — und ebenso seine übrigen dramatischen Werke — so gut Idealkunst wie die Bühnendichtungen Lessings, Goethes und Schillers, nur daß sie die Formensprache des antikischen Dramas unsrer Klassik aufgegeben haben. Wir müssen uns einmal entwöhnen, Idealkunst mit klassizistischer, antikisch geformter Kunst gleichzusetzen. Dieser herkömmliche Irrtum läßt sich in keiner Weise ästhetisch begründen, vielmehr schafft bei voller Freiheit künstlerischen Weltfühlens jeder Lebensinhalt sich notwendig seine eigene, ihm innewohnende Kunstform. Volkheitliche Bewußtheit verlangt nach völkischen Ausdrucksformen, dem entwickelten Wirklichkeitssinn unverbogener Deutschheit kann der typische Idealstil der antikischen Dichtung nicht entsprechen. Deutsche Lebensgestaltung strebt nach dem Charakteristischen, nicht nach dem ausgeglichenen Ebenmaß der Erscheinung. Derart bestimmte Dichtung vermag in ihrer Art und Weltanschauung so gut wie irgend etwas andres den Lebenswunsch zu gestalten, Sehnsuchtskunst zu sein — das bedeutet

für uns das Ideal des inneren Menschseins. Dieser ursprüngliche, bodenständige Geist atmet unverbildet in Kleists Dichtungen. Seine Staatsdramen haben den vom Klassizismus gezogenen Kreis der großen Menschheitsgegenstände bedeutungsvoll erweitert, in einer Richtung erweitert, die für die Weiterbildung unsres Volks entscheidend werden mußte, wenn es den großen Zielen seines Volkseins näherkommen wollte. Doch nur ein Teil seiner Forderungen war erfüllt, auch dies in Wesentlichem nur vorübergehend; das Höhere stand noch aus. In dem Geschick seiner Staatsdramen spiegelt sich somit ganz unmittelbar die weitere Entwicklung des Staatsbewußtseins. Kleist war der Zeit weit vorausgeeilt. Es gehört zu seinem und seines Volkes tragischen Schicksal, daß er den Zeitgenossen so gut wie unbekannt und bei den Nachlebenden lange unverstanden und ohne Wirkung blieb. Seine Staatsdramen haben sich erst nach Gründung des Reichs in den Wandervorstellungen der Meininger durchgesetzt, und im Beginn des Weltkriegs griffen die deutschen Bühnen wie instinktmäßig danach. Erst im Erleben des Augusts 1914 wurde unsrem Volk Kleists Staatsbewußtsein zum wirklichen Ereignis. Das Geschick der Kleistschen Staatsdichtung beleuchtet also zugleich die Unklarheit und Schwäche des deutschen Staatsfühlens in der Folgezeit. Dazu stimmt, daß wir in der Staatsdichtung eine lange Pause eintreten sehen, die bis zum Beginn des Nachmärzes andauert.

Die Sänger der Freiheitskriege hatten mit ihrer romantisch genährten Lyrik dem völkischen Aufschwung begeisterten, freilich in der großen Aufgabe der Befreiung vom französischen Joch sich erschöpfenden Ausdruck verliehen. Wohl klingt durch ihre Lieder die große Sehnsucht nach den vaterländischen Zielen, aber von dem klarbewußten und zielsicheren Staatsfühlen Kleists waren sie weit entfernt. Die Zeit nach den Freiheitskriegen war der Entwicklung dieses Empfindens im höchsten Grade ungünstig. Die großen und berechtigten Hoffnungen des Volkes wurden schmählich enttäuscht, das nationale Streben, der Einheitsgedanke von den im Banne der engen, rückläufigen Metternichschen Politik stehenden Regierungen gradezu geächtet. Im Schrifttum machte sich ein Rückschlag gegen die vaterländisch und völkisch beseelte Romantik geltend. Namentlich das Junge Deutschland betonte im Gegensatz zu den Anschauungen der allerdings politisch reaktionär gewordenen Spätromantik von neuem weltbürgerliche Gesinnung und drang auf die Beseitigung der nationalen Grenzen. Die harten Lehren der Geschichte wurden weder von den politisch herrschenden noch von den geistig Führenden derzeit verstanden.

Doch in den Tiefen der deutschen Volksseele blieb die Sehnsucht lebendig und sog aus den inneren politischen Kämpfen des Jahrhunderts neue Nahrung. Der Gedanke des Nationalstaates fand eine Stätte bei dem Stamm, welchem schon im 18. Jahrhundert vaterländische Gedanken lebendig ge-

wesen waren.[1]) Unter den politisch gerichteten Schwaben[2]) jener philosophisch getränkten Übergangszeit verkündete Hegel, das Volk müsse Staat werden, um sich mit seinen Eigenkräften wirksam zu erweisen; erst dann erfülle es den Sinn seines Daseins. „Er, der Schwabe in Berlin, schuf für die geistige Schicht des ganzen Volkes den festen herrischen Staatsbegriff, dessen die Entwicklung, nach innen und außen, bedurfte."[3]) Mit Hegelschen Gedankengängen nun war der große dramatische Dichter nahe verwandt, der Kleists Werk großzügig und künstlerisch ebenbürtig fortsetzen sollte. Der in die nachdenkliche, grüblerische Art seines niedersächsischen Stammes tief eingetauchte Friedrich Hebbel[4]) war schon frühzeitig dem Recht und der Qual selbheitlicher Entwicklung nachgegangen und in heißem Seelenringen zu dem Ergebnis gelangt, daß der einzelne nur im Ganzen lebe. „Willst du, der Tropfen, dich in dich verschließen?" So fragt er, und seine Antwort lautet:

„Nein! Öffne deine innersten Organe
Und mische dich im Leiden und Genießen
Mit allen Strömen, die vorüberfließen,
Dann dienst du dir und dienst dem höchsten Plane.
Und fürchte nicht, so in die Welt versunken,
Dich selbst und dein Ureignes zu verlieren:
Der Weg zu dir führt eben durch das Ganze."

Das Einzelwesen soll und muß sich als solches betätigen, aber seine Wünsche und sein Geschick bleiben unbedingt dem Wohl des Ganzen und seiner gesellschaftlichen Form, des Staates, untergeordnet. Der unvermeidliche Widerstreit des einzelnen Lebenswillens zum Rechte der Gesamtheit führt notwendig also zur Tragik der großen Persönlichkeit, die den Daseinsrechten des Volkes und Staates vom Weltwillen geopfert wird. Dies ist der Sinn von Hebbels „Agnes Bernauer", mit der die Darstellung des Staatsgedankens in unsrer großen Dichtung fast ein halbes Jahrhundert nach Kleists Staatsdramen von neuem anhebt. Auch hier begegnen wir wiederum einer bedeutungsvollen Weiterführung der Frage nach der Menschheit großen Gegenständen in der dramatischen Kunst. Hatte die Klassik die Frage nach den Lebensrechten und dem Schicksal der großen Persönlichkeit als Einzelwesen erhoben, so gilt Hebbels Gesamtwerk der Tragik jedes selbheitlichen Lebenswillens in seiner Bedingtheit als Gesellschaftswesen.

Im Bernauerdrama kommt Hebbels Weltanschauung, die Inhalt und Seele seiner gesamten Dichtung ist, vielleicht am reinsten und unmittelbarsten

---

1) Vgl. Karl Berger a. a. O. S. 216.

2) Von Ludwig Uhland wird später die Rede sein.

3) Vgl. Theodor Heuß, Schwaben und der deutsche Geist. Konstanz (1915), Reuß u. Itta.

4) Vgl. Oskar F. Walzel, Hebbelprobleme. Leipzig 1909, H. Haessel, und „Friedrich Hebbel in seinen Dramen. Ein Versuch". Leipzig u. Berlin 1913, B. G. Teubner. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 408.)

zum Ausdruck, zugleich künstlerisch zu besonders bedeutender und unvergleichlich ergreifender Gestaltung. Das Drama soll nach des Dichters Anschauung den Lebensprozeß darstellen „in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht". In seinem „Wort über das Drama", wo diese Auslassung steht, betont Hebbel nachdrücklich weiterhin, daß die dramatische Schuld „nicht erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgeht". Auf dem Boden dieser Grundanschauung mußte Hebbel notwendig auch zur Tragödie der Staatsnotwendigkeit gelangen. In seinem Briefwechsel (II S. 412) spricht er sich klar über den Grundgedanken der „Agnes Bernauer" aus: „Es ist darin ganz einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren, von denen der eine aus der höchsten Region hervorging, der andere aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt." Agnes Bernauer muß sterben, damit Millionen in Ruhe leben können, damit das Recht des Staates bestehen bleibe und damit er seine Pflicht erfüllen könne, über aller Wohlfahrt zu wachen. Der eigentliche Träger dieser tragischen Notwendigkeit aber ist nicht das Opfer selbst, sondern derjenige, der es schlachtet, es seinem sittlichen Bewußtsein wie seinem menschlichen Fühlen abringend, Herzog Ernst, und die tragische Staatsnotwendigkeit empfängt ihre Krönung, wenn sich derjenige, dessen Lebensglück durch sie vernichtet wird, Herzog Albrecht, schließlich in Demut vor ihr beugt.

Man könnte sich schwerlich eine dramatische Handlung vorstellen, deren Zusammenhang straffer auf das Ganze der leitenden Idee eingestellt, stärker vor der ihr innewohnenden Notwendigkeit beherrscht wäre. Agnes und Albrecht sind zwei Ganzmenschen, völlig in das Gefühl gestellt, darin jugendlich leidenschaftlich, wie junggoethische Gestalten. Es ist das reinste und edelste Fühlen, und mit Kleistischer Schroffheit lassen sich die beiden von der klarbewußten Notwendigkeit dieses Gefühls beherrschen, das ihrem Handeln die unabweisliche Richtlinie vorschreibt. Der Dichter hat seine glänzendste Kunst darangesetzt, ihre Liebe und Ehe als etwas naturhaft Unvermeidliches und zugleich vom höchsten sittlichen Bewußtsein Gebotenes nachzuweisen. Er hat diese Kunst noch überboten, indem er uns von dem Recht und der Notwendigkeit ihrer Vernichtung überzeugte. So erreicht denn seine

psychologische Gestaltungskraft in Herzog Ernst den Höhepunkt. Auch dieser ein echter Vollmensch, der im Gegensatz zu der unbedingten Gefühlsfreudigkeit des liebenden Paares völlig geleitet wird vom abwägenden Verstand, von der nüchternen Staatsklugheit. Aus dem inneren Gegensatz von Spiel und Gegenspiel entspringt der Kampf des Rechts der Selbheit mit dem Recht der Gesamtheit, der Pflicht gegen das eigene Ich mit der Pflicht gegen das Ganze. Nicht, daß Herzog Ernst den Rechten des Herzens verständnislos, unempfindlich gegenüberstünde! Er ist nichts weniger als Verkörperung eines kalten und starren kategorischen Imperativs. In jüngeren Jahren hat ihn das heiße Blut stärker beherrscht, als ihm lieb ist. In der ersten Überraschung handelt er jetzt noch mit einer hitzigen Raschheit, in der man die Wallung des Blutes deutlich verspürt. Überall kommen die gefühlsmäßigen Untertöne seiner Persönlichkeit zum Vorschein. Der ganze Kampf zwischen Herzensrecht und Bürgerpflicht — so können wir die Herrscherpflicht hier geradezu bezeichnen, denn dieser Herrscher ist eine ausgesprochen bürgerliche Natur und steht damit dem Bernauerkreise innerlich so nahe —, dieser ganze Kampf vollzieht sich nicht nur äußerlich zwischen Vater und Sohn; der Herzog muß ihn in der eigenen Seele durchfechten und die Herrscherpflicht, das Staatsgebot in hartem Gewissenskampf seinem eigenen Empfinden abringen, freilich ohne daß er dabei je das geringste Schwanken zeigte. Wie könnte er auch! Ihm ist allzu bewußt, daß er das Schwert nicht umsonst trägt. „Wer's unnütz zieht —" das sind seine Worte —, „dem wird's aus der Hand genommen, aber wer's nicht braucht, wenn's Zeit ist, der ruft alle zehn Plagen Ägyptens auf sein Volk herab ..." Gerade das tiefinnere Mitleiden verleiht seiner Erscheinung die unmittelbar erschütternde Wirkung, macht ihn zum eigentlichen Träger des tragischen Gehalts und, wenn man so sagen will, zum tragischen Helden des Stücks, dessen Handlung äußerlich und innerlich ganz von ihm beherrscht wird. Denn wenn er auch erst im dritten Akt selbst handelnd auftritt, so ist er doch in den beiden ersten Akten unsichtbar stets gegenwärtig, und alles Geschehen wird seit dem Augenblick, da Albrechts Absichten auf Agnes deutlich hervortreten, mit seiner Person leitmotivisch bedeutungsvoll in unmittelbare Verbindung gesetzt. In weit höherem Sinne, als Schiller in seinem antikischen Trauerspiel den Chor zugleich zum Mithandelnden macht, vereint Herzog Ernst in sich die Doppelrolle des führenden Spielers mit der des Chors, als des Vertreters des sittlichen Maßstabs für alles Geschehen in dieser Bühnenhandlung, die in außerordentlicher Straffheit mit höchster Gefühlskraft die erhabenste Gedankenhöhe vereint.

Auf diese dramatische Handlung haben wir nun den Blick zu richten. Der alte Glanz des bayerischen Namens aus den Tagen Kaiser Ludwigs ist erblichen, die ehemals erworbenen Außengebiete mitsamt der Kurwürde verloren, das Stammland durch Teilungen zerrissen und machtlos. In seinem

Münchner Teilfürstensitz sehen wir Herzog Ernst vor den Wandkarten des einstigen und gegenwärtigen Bayern, hören ihn Zwiesprache halten mit den Bildern seiner Ahnen. Ein ganzes Leben lang hat er „gestückt und geflickt", um wenigstens den alten Kurfürstenmantel wieder zusammenzubringen. Das Vorbild des glücklicheren Österreich lag so nahe. Tu felix Austria nube! Er möchte es wohl befolgen. Da macht ihm der einzige Sohn und Thronerbe einen dicken Strich durch die bescheidene Rechnung. Seine heimliche und dann durch des Vaters schroffes Zugreifen offenbar gewordene Ehe mit der Nürnberger Baderstochter vereitelt nicht nur Herzog Ernsts Hoffnungen auf die Zukunft des eigenen Stammes, sie droht auch ganz Bayern in unabsehbaren, verhängnisvollen Erbfolgestreit zu verwickeln. Keinen Augenblick besinnt er sich, dem drohenden Unheil mit jedem wirksamen und erlaubten Mittel zu begegnen. So bitter hart es ihn ankommt, das eigene Junge aus dem Nest zu werfen, des Staates Wohl ist ihm das höchste Gesetz: er enterbt Albrecht und ernennt seines Bruders unmündiges Söhnlein Adolf zum Nachfolger. Aber das Kind ist kränklich. Wenn es stürbe, wäre die Lage schlimmer als zuvor. Auch diesen Fall sieht der Herzog voraus. Er beruft drei der angesehensten Rechtsgelehrten und läßt von ihnen ein Todesurteil über Agnes Bernauer fällen, die ihr Gatte unterdessen mit allem Gepränge als seine rechtmäßige Gemahlin nach Straubing geführt hat. Es gäbe keinen anderen Ausweg aus der also gesteigerten Not. Albrecht wird sich niemals freiwillig von Agnes trennen. Diese in einem Kloster verschwinden zu lassen und so den Platz an seiner Seite für eine ebenbürtige Gemahlin frei zu machen, widerstrebt des Herzogs Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Ehe. Der gefürchtete Fall tritt ein, das Kind Adolf stirbt, und nun vollzieht nach dritthalb Jahren Ernst ungesäumt das Todesurteil. Straubing wird überfallen, Agnes in die Donau gestürzt.

Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit wird uns das Todesurteil begründet, so wie vorher für die Berechtigung der Liebesehe alle Mittel einer glänzenden Bühnenkunst und leidenschaftlichen Beredsamkeit flüssig gemacht wurden. Wohl bedarf dieser außerordentliche Fall einer zwingenden Begründung, die das schier Unerträgliche zu rechtfertigen vermag. „Es ist doch auch entsetzlich, daß sie sterben soll, bloß weil sie schön und sittsam war", erklärt sogar der Kanzler Preising, des Herzogs Vertreter und rechte Hand. Ebenderselbe vertritt klar entschlossen des Herzogs Meinung, wenn er Agnes das Urteil verkündet, das der Herzog unterzeichnete, „im Namen der Witwen und Waisen, die der Krieg machen würde, im Namen der Städte, die er in Asche legte, der Dörfer, die er zerstörte". Agnes hat, wie es darin heißt, durch ihr bloßes Dasein „die Ordnung der Welt zerstört, Vater und Sohn entzweit, dem Volk seinen Fürsten entfremdet, einen Zustand herbeigeführt, in dem nicht mehr nach Schuld und Unschuld, nur nach Ursach und Wirkung gefragt werden kann". Hier stoßen wir auf den Kern der Hebbelschen Tragik.

Aber das Schwierigste steht noch aus. Es gehört zu Hebbels „Selbstkorrektur der Welt“, daß der durch die Maßlosigkeit des einzelnen beleidigten Idee Genugtuung im Bewußtsein des maßlosen Einzelwesens selber zuteil wird.[1]) Wird nicht Agnes' gewaltsamer Tod den Gatten zu verzweifelter Rache entflammen und diese Gegenwirkung gerade den Bürgerkrieg heraufbeschwören, den Herzog Ernst vermeiden wollte? So scheint es zunächst. Aber auch diesen Fall hat der Herzog bedacht, der sich nicht nur als klardenkender, entschlossener Tatmensch, sondern auch als seelenkundiger, überlegener Staatsmann erweist. Er rechnet darauf, daß in Albrecht der Fürst nur schlief, nicht tot war. In der Tat hat Albrecht nie auf sein doch eigentlich verspieltes Fürstenrecht verzichtet, und als ihm infolge der nach seiner Enterbung ausbrechenden Unruhen die Reichsacht drohte, hat der Vater schützend die Hand über ihn gehalten. Hingegen stellt er ihn, sobald der in tiefstem Herzen tödlich Verwundete nunmehr den verzweifelten Rachekrieg entfacht, drohend vor Reichsacht und Kirchenbann, so daß sein Anhang bestürzt von ihm weicht. Zugleich aber rechnet er auf die Macht der Tatsache, daß es für Albrecht nach Agnes' Tod gegen den Vater in Wirklichkeit nichts mehr zu erreichen gibt. „Es ist töricht, mit den gemeinen Leuten von Zauberei zu reden, ... aber es ändert sich viel, wenn Himmel und Erde sich erst einmal wieder in solch ein Blendwerk von Mädchen geteilt haben und nur noch ein Leichnam da liegt, der nicht mehr durch rote Lippen und frische Wangen an die Eitelkeit der Welt, nur noch durch gebrochene Augen an die letzten Dinge mahnt.“ Zugleich weiß er den Sohn gerade an seiner Liebe zu Agnes zu fassen, die nicht nur ein Sinnenrausch war, sondern ein heiliges Gefühl für das vollkommenste Ebenbild Gottes. Hatte ihm bei ihren Lebzeiten ihre Ehre über alles gegolten, so muß er jetzt unwillkürlich vor dem Gedanken zurückschrecken, daß der in ihrem Namen entbrannte Rachekrieg ihr den Fluch ihres Volkes eintragen werde. Mit diesem Mahnruf an den besseren Teil seines Gefühls für die geopferte Geliebte und zugleich an das im ererbten Blut schlummernde Verantwortlichkeitsgefühl des vom Bann der persönlichen Wünsche gewaltsam und schmerzhaft gelösten Fürstensohnes verbindet der Vater als lindernden Balsam auf die blutende Herzenswunde den Zoll der Ehrerbietung für die Dahingegangene. „Was ich ihr im Leben versagen mußte, kann ich ihr im Tode gewähren, und ich tu' es gern, denn ich weiß, daß sie's verdient.“ Das ist keine Redensart, und der Sohn kennt seinen Vater hinlänglich, um zu wissen, daß es echt ist. Er ist unter der Wirkung aller dieser so plötzlich auf ihn einstürmenden Eindrücke hinlänglich erschüttert, um dem letzten der gewichtigen väterlichen

1) Vgl. Elise Dosenheimer, Friedrich Hebbels Auffassung vom Staat und sein Trauerspiel „Agnes Bernauer“. Leipzig 1912, Haessel. Auf Agnes, die ihr Geschick nicht in eigenem Begehren herbeiführt, sondern in entschlossener Hingebung erleidet, konnte dieser Leitsatz — wie im Gegensatz zu der Verfasserin der vortrefflichen Arbeit gesagt sei — keine Anwendung finden.

Überredungsmittel zu erliegen. Die ganze Hoheit und Machtfülle von Staat und Kirche ruft der Herzog gegen ihn auf. Ihn selbst aber macht er zum Richter über das, was geschehen ist, und damit über den Vater, indem er ihm den Herzogsstab überreicht. Im Kloster Andechs, das er — ein ungeschichtlicher, geschickt verwerteter Zug — zur Sühne für die Sünden seines eigenen jugendlichen Blutes erbaute und ausstattete, wird der Vater harren, ob der Sohn ihn lossprechen kann oder verurteilen muß. Die letzte Szene zwischen Ernst und Albrecht geht, wie Richard Maria Werner[1]) unterstreicht, darauf aus, „in dem Sohn die persönliche Verantwortung, das Pflichtgefühl zu wecken, ihn durch den Hinweis auf das Reichsbanner, das zwar nur ein Fetzen ist, aus demselben Faden gesponnen wie das Wams des letzten Reiters, das aber für das deutsche Volk etwas Ideales bedeutet, durch den Hinweis auf den Fürsten, in dem auch nur das Wertlose gestempelt, der Staub über den Staub erhöht ist, zum Bewußtsein seiner selbst zu bringen". Durch diesen meisterhaften Zug, den gleichen, mit dem der Große Kurfürst die Selbstbesinnung des Prinzen von Homburg herbeiführt, zwingt Herzog Albrecht den Sohn auf die Knie. Er darf von sich sagen: „Mein Tagwerk war schwer!" Aber er darf auch vertrauen, daß es nicht vergeblich war. An diesem Punkte schließt die Bühnenhandlung im Sinne des fruchtbaren Moments Lessings, wie denn die endgültige Versöhnung und alles Weitere dem Zuschauer überlassen bleiben kann.

Hebbel hat in diesem Drama und auch sonst in seiner Reifezeit, wie Walzel nachweist, gewiß Menschenschicksal darstellen wollen und nicht bloße Ideen. Seine volle Bedeutung gewinnt ihm das Einzelschicksal erst durch die Einreihung in den Gesamtverlauf des menschlichen Daseins. Hebbels Gesamtwerk hat den Sinn, daß das Einzelwesen, indem es sein eigenes Lebensrecht geltend macht, notwendig in Widerspruch gerät zur Gesamtheit, deren höherem Recht es erliegt. In seinem Untergang aber fördert es zugleich das Ganze, indem es darin seinen Beitrag zur Entwicklung der Welt liefert, und dies eben ist das Versöhnliche in seinem Schicksal, daß es nicht umsonst gekämpft und gelitten hat. Demgemäß handelt es sich in der Tragik Hebbels nicht um Gut und Böse, vielmehr um Menschsein schlechtweg. So gelangte er dazu, auf die Bösewichter im Drama ganz zu verzichten. Er hat den Hegelschen Gedanken, daß der einzelne nur das Werkzeug ist, dessen sich der Weltgeist bedient, daß seine persönlichen Absichten die „List der Vernunft" erfüllen müssen, seinem Drama zugrunde gelegt und ihn weiter ausgestaltet, indem er die Entwicklung der Menschheit zum Leitgedanken seines Gesamtwerks erhob. Das Tröstliche seiner tragischen Grundanschauung liegt in dem von dem romantischen Ästhetiker Solger übernommenen Gedanken, daß die ganze Gattung, die Menschheit, unter der Wirkung der ewigen Gesetze mit unvergänglicher

1) Historisch-kritische Ausgabe der Werke Hebbels. 3. Bd. S. XXXVII.

Lebenskraft blüht, während der einzelne Mensch in Verfolgung der Ziele seines abgesonderten Daseins von der Allgewalt der Notwendigkeit ergriffen und niedergeschlagen wird. In seinem Erliegen aber wird er für das Ganze, für die Gesellschaft, ein Bahnbrecher der Zukunft. Früher oder später wird eine Zeit kommen, die ihm recht gibt. Agnes Bernauer mußte als Opfer fallen, damit eine spätere Zeit über den Begriff der Mißehe zu menschlicherer Anschauung gelangte, eben zu der Anschauung, wie sie dem rein menschlichen Fühlen und Handeln des liebenden Paares entspricht, wie Albrecht es mit stürmischer, freilich an den Schranken der Zeitanschauung scheiternder Überzeugung verficht, wie es Agnes in ihrem schicksaldurchschauerten, schönen und erhabenen Leben und Sterben unbeirrbar betätigt. Herzog Ernst vertritt die Anschauung, daß die Staatsvernunft, deren Opfer Agnes wird, für seine Zeit ein unerschütterliches Pflichtgebot ist; der Dichter deutet aber auch an, daß er sich schließlich dazu erhebt, über die Bedingtheit der Zeit hinauszublicken. Indem Hebbel den Weltzustand darstellt, wie er sich im Verhältnis des einzelnen zur Gesamtheit ausprägt, zeigt er sich als den Verkünder des ewigen Weltgesetzes, das der Einzelmensch in Notwendigkeit und in Freiheit erfüllt, zugleich als den Vertreter einer neuen, einer sozialpolitisch bewegten Zeit, und weist dem Drama neue Bahnen, indem er die soziale Frage mit der weltgeschichtlichen Aufgabe des Menschseins verbindet und so den engen Zusammenhang des Einzelschicksals mit dem der Gesamtheit zur Anschauung bringt.

Für uns war das Wesentliche seiner Weltanschauung, wie sie in der „Agnes Bernauer" zum Ausdruck kommt, gegeben im Verhältnis des einzelnen zum Staat, worin mit klarer und schroffer Bestimmtheit der Dichter Staatsrecht über Einzelrecht setzt. Damit hat auch er nicht nur, wie wir sahen, den von Schiller gezogenen Kreis von der Menschheit großen Gegenständen bedeutsam erweitert; er ist naturgemäß beim Verfolgen seiner neuen Ziele auch im rein Künstlerischen über das Drama der Klassik hinausgegangen und hat unsre Bühnenkunst auf neuen Bahnen weitergeführt, die sie nicht erst von dem in weit engere Grenzen gebannten Norweger Ibsen, seinem eigentlichen dramatischen Nachfolger, kennen zu lernen brauchte. Es bedarf, wenn man einmal diesen Vergleich ziehen will, nur des Hinweises, um zu sehen, wie sehr Hebbel an psychologischer Kraft und Vertiefung den großen Dramatiker unsrer Klassik, Schiller, hinter sich läßt, dessen pathetischen Schwung und große Gebärde, dessen hinreißende Musik der Sprache seine verstandesmäßiger bedingte Wirklichkeitskunst freilich bei weitem nicht erreicht. Dafür hat er noch andre erhebliche Werte zu bieten, hat in seinem deutschen Trauerspiel Fühlen und Denken, Streben, Leiden und Überwinden unsres eigenen Volkes vor Augen gestellt. Bayern ist Deutschland. Und im Geschick der schönen Augsburger Bürgerstochter, das schon im Volkslied jener Zeit widerhallt, taucht er unsre Seelen auch stofflich ganz unmittelbar, erschütternd und er-

hebend, zugleich zur Selbsteinkehr mahnend, in den geheimnisvollen Werdegang unsres völkischen Weltfühlens.

Hebbels Bühnenkunst wurzelt einheitlich in der Vorstellung der vom Weltgeist gewollten und bedachten Alltragik der Persönlichkeit in ihrem Verhältnis zur Gesamtheit. Anders stellt sich in Franz Grillparzers dramatischem Schaffen der Zusammenhang des Tragischen mit der höheren Bedingtheit und Zielsetzung menschlichen Strebens dar. Auch hier handelt es sich nicht um Tragik der sittlichen Bindung alles Menschseins im engeren Sinne — denn das Sittliche ist an sich für alle tragischen Verwicklungen etwas Selbstverständliches; vielmehr entwickelt sich bei Grillparzer das tragische Geschehen aus der geistigen Anlage der menschlichen Natur und aus den natürlichen Spannungen, die zwischen ihrem persönlichen Streben und der einheitlichen Zweckbestimmtheit menschlichen Handelns entstehen. So ergeben sich aus der Art der menschlichen Strebungen notwendig auch für Grillparzer, von dessen eigenartigem, durch die innerstaatliche Lage in dem Österreich seiner Zeit wohl nicht unwesentlich mitbedingtem Verhältnis zu den gegebenen Entwicklungsformen menschlicher Gemeinschaft noch die Rede sein muß, jene tragischen Widersprüche, die ihm auf dem Boden des Staatsempfindens lebendig wurden.

Ein ganz eigenartiges Gegenstück zu Hebbels Bernauerdrama besitzen wir nun in der vermutlich gleichzeitig entstandenen, aber erst aus dem Nachlaß bekannt gewordenen dramatischen Dichtung Grillparzers, die gleichfalls den gewaltsamen Tod einer Frau aus Rücksichten des Staatswohls zum Gegenstand nimmt. Die Jüdin Rahel wird von den Großen des Reichs nach dem Spruch der Königin ermordet, weil sie durch ihr Liebesverhältnis mit dem jungen König Alfons dem Edlen von Kastilien diesen verführt, sich in schwieriger und gefährdeter Lage des Staats seinen Herrscherpflichten zu entziehen; der König findet sich mit der vollzogenen Tatsache ab. Diese bemerkenswerte stoffliche Übereinstimmung ist freilich auch das einzige, was die „Jüdin von Toledo" mit Hebbels Werk gemeinsam hat. Im übrigen geht Grillparzer ganz seine besonderen Wege, auf denen er sich auch von seiner Stoffquelle, dem Drama Lope de Vegas Las paces de los Reyes y Julia de Toledo in keiner Weise hat bestimmen lassen.[1])

Grillparzers Drama ist von den meisten früheren Beurteilern durchaus verkannt, zuerst von Alfred v. Berger[2]) richtig gewürdigt und als „Erziehungs-

1) Adalbert v. Hanstein (Der Staatsgedanke in der dramatischen Literatur um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Aus dem Nachlaß veröffentlicht in den Monatsheften der Comenius-Gesellschaft, 14. Jg., 1905) vertritt mit unzulänglicher Begründung einen Einfluß Hebbels auf Grillparzer. Der mir erst während der Drucklegung bekannt gewordene Aufsatz bringt nichts von Belang für den Gegenstand.

2) Dramaturgische Vorträge. Wien 1891.

tück“ bezeichnet worden. Es behandelt die Erziehung zur Überwindung der Sinnlichkeit. Und zwar steht dabei nicht die sittliche Frage des Geschlechtslebens selber im Vordergrund, sondern die Pflicht gegen die Gesamtheit, das Wohl des Staates. Alfons ist nach elternloser, von Verfolgung bedrohter, harter Kindheit früh auf den Thron gekommen, dessen schweren Aufgaben er, von dem vortrefflichen Manrique beraten, in fleckenlosem, hohem Sinn gerecht wird. Selbst der Neid wüßte an ihm keinen Fehl zu entdecken; er aber empfindet deutlich, wo die Schwäche seiner Tugend liegt:

„Mir selber ließ man nicht zu fehlen Zeit:
Als Knabe schon den Helm auf schwachem Haupt,
Als Jüngling mit der Lanze hoch zu Roß,
Das Aug' gekehrt auf eines Gegners Dräun,
Blieb mir kein Blick für dieses Lebens Güter,
Und was da reizt und lockt, lag fern und fremd.“

Vom Weibe erfuhr er erst, als man ihm die Prinzessin Eleonore antraute, und auch diese Berührung blieb ohne Eindruck. Sie ist eine kühle, steifleinene Engländerin. Die natürliche Tatsache der Geschlechtlichkeit ist ihr ein Greuel, der nur durch die Ehe eine gottgefällige, aber doch unerfreuliche Pflicht wird. Ihre Sittsamkeit artet zur Zimperlichkeit aus und entbehrt der Liebenswürdigkeit. Alfons lebt mit ihr in musterhafter Ehe wie Bruder und Schwester, „als fromme Kinder“, doch mit dem leisen Empfinden, daß in all dieser Vollkommenheit etwas mangelt. Was ihm fehlt, ist die unverfälschte Natur; und diese tritt ihm nun plötzlich mit allem sinnlichen, verführerischen Reiz entgegen.

Rahel ist, wie Volkelt[1]) erkannte, ein ursprüngliches, ungebrochenes Stück Natur mit allen seinen Vorzügen und allen seinen Fehlern, will auch nichts sein, als was sie ist; in allem das schroffe Widerspiel der Königin, der Natürlichkeit völlig abgeht. Dies von keiner Kultur der Seele berührte Geschöpf ist „das Weib als solches, nichts als ihr Geschlecht“, so sagt der erfahrene Garceran. Auch ihr bewußtes Spiel mit dem König entspringt mehr dem Naturtrieb als aus Berechnung. Aber grade in dieser ungehemmten Natürlichkeit mußte das sinnlich reizvolle Weib dem von der Natur noch nicht berührten und sozusagen dagegen wehrlosen jugendlichen Fürsten gefährlich werden. Die Berührung entfesselt in dem jungen König mit jäher Heftigkeit den natürlichen Trieb, der in ihm unbewußt schlummerte. Der Dichter hat das mit vollendeter Kunst dargestellt. Aber nicht den ganzen Verlauf des Liebeshandels darzustellen war sein Plan. Das ist kein Mangel der Komposition, wie Volkelt im Anschluß an Gottschall meint. Es genügt völlig, daß wir, mit eindringlicher dramatischer Kraft und Seelenkunde dargestellt, erleben, wie Alfons, vergeblich sich wehrend, dem ungewohnten, sinnverwirrenden Zauber ihrer üppigen, heißblütigen, launenhaften Schönheit verfällt. Ehrhardt-Necker[2]) betonen mit Recht, daß das Drama die Geschichte der Auflehnung

1) Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen 1888.
2) Franz Grillparzer. Sein Leben und seine Werke. München 1902.

einer tugendhaften, und man wird hinzufügen, einer für die Reize bloßer Sinnlichkeit viel zu fein veranlagten Natur gegen die gefährliche Gewalt der Sinne ist. Darum führt uns Grillparzer, ohne sich mit dem Bild des nach den beiden Verführungsakten überflüssigen und für die Absichten des Dichters belanglosen Liebesidylls aufzuhalten, sofort zum Ausgang des Liebeshandels. Es ist auch ein Irrtum der vorher Genannten, sich den König auf Schloß Retiro in einem fortgesetzten Rausch der Leidenschaft vorzustellen. Wie wir aus Rahels Vorwürfen schließen müssen, hat er sich wohl vorübergehend heiß und feurig, bald jedoch nur mit zwiespältigen Gefühlen der neuen Lebenslage und dem Zauber des üppigen Weibes hingegeben. Allzu schnell ist ihm ihre ganze menschliche Minderwertigkeit zum Bewußtsein gekommen, ist Glut und trügerischer Duft der Leidenschaft der Ernüchterung gewichen.

> „Nimm alle Fehler dieser weiten Erde,
> Die Torheit und die Eitelkeit, die Schwäche,
> Die List, den Trotz, Gefallsucht, ja, die Habsucht,
> Vereine sie, so hast du dieses Weib."

So schildert er sie selber. Sein Empfinden für sie ist keineswegs das der Verachtung — dafür wirkte das Ungewohnte ihrer Natürlichkeit, die, wenn schon verzerrte Wahrheit ihres Wesens zu stark auf ihn, aber doch das der Nichtachtung. Das ganze Erlebnis hinterläßt ihm, nachdem das erste Aufflammen der Sinne vorüber ist, eine sichtliche Enttäuschung. Zugleich aber fühlt er sein Unrecht und weiß, daß es nur eines Anstoßes bedarf, um „dieses Traumspiel zu lösen in sein eigentliches Nichts".

Der Anstoß geht aus von der Lage des Landes, an dessen Grenzen der Erbfeind gerückt ist. Schon ist der König im Begriff, ein Ende zu machen und ins Lager abzureisen, da hört er, daß die Königin mit dem Kanzler Manrique unter Berufung auf „die dringende, die allgemeine Not, die keinen Aufschub gönnt", den Reichsrat der Standesherren einberufen und damit in seine königlichen Rechte eingegriffen hat, gleich als wäre er nicht vorhanden. Dies bringt ihn vollends zu sich. Er ist sofort wieder ganz Fürst. Er löst den eigenmächtig berufenen Landtag auf und versöhnt sich mit seiner Gattin, ohne Zerknirschung, im vollen Gefühl seiner Verfehlung, aber auch im ruhigen Bewußtsein, daß sie natürlich war und daß sie nun überwunden ist, daß „Beßres wollen, freudiger Entschluß für Gegenwart und für die Zukunft bürgt".

Da wird Schloß Retiro vom Hochadel überfallen und Rahel ermordet. Im ersten Augenblick flammt der König voll jähen Zorns über diesen gegen seine Person gerichteten politischen Mord auf und nimmt sich vor, die Gemordete und sich selber an den Mördern blutig zu rächen. Er fühlt deutlich, daß er sich damit zugleich gegen die sittlichen Grundlagen seines ganzen Daseins setzt. Um sich im Zorn zu verhärten und von sich selbst, also von seinem bessern Ich zu entfernen, will er sich am Anblick der Toten zu neuer, ver-

mehrter Wut aufstacheln. Aber die Wirkung ist die entgegengesetzte. Im Ausdruck der Leiche ist nur all das zurückgeblieben, was ihn schon der Lebenden entfremdete, während ihn noch der natürliche Reiz ihres Seins und Wesens gefesselt hielt. Schon tut es ihm leid, daß er die Schuldigen strafen muß, da wird ihm verstärkt zum Bewußtsein gebracht, daß auch er zu den Schuldigen gehört. Nun erst wird er wieder ganz er selbst, aber nicht, der er war, sondern der durch das Leben, durch Selbsterkenntnis gereifte Mensch. Was er schon im Eingang des Stücks als Sinn des Menschseins aussprach, nach der ganzen Art seiner Entwicklung weise redend wie ein Buch, das ist ihm nun zum Erlebnis geworden:

„Besiegter Fehl ist all des Menschen Tugend,
Und wo kein Kampf, da ist auch keine Macht."

Den einzigen Schuldlosen unter allen, seinen unmündigen Sohn, hebt er auf den Schild, und die Gemahlin, deren Wert er nun erst, über die in ihrer Art liegenden Hemmungen hinaus, begreifen gelernt hat, läßt er als Regentin zurück. Er selbst zieht als Feldhauptmann mit den schuldigen Edlen hinaus gegen den Landesfeind. Wer von ihnen fällt, der hat gebüßt für alle. Kehrt er als Sieger zurück, so wird sich's zeigen, ob er wieder wert, das Recht zu schützen, das er nun verletzt. Diese Lösung des ganzen Wirrsals ist auch im Sinne der klugen, edlen und stolzen Esther, der völlig anders gearteten Schwester Rahels, der Grillparzer im ganzen Stück gewissermaßen die Rolle des Chors zugeteilt hat. Der Sinn, den der deutsche Dichter in diesen spanischen Stoff legte, wird durch sie deutlich bestätigt.

Mit Unrecht hat man an dieser Lösung Anstoß genommen. Wohl liegt eine unverkennbare, schroffe Herbheit in des Königs Abkehr von Rahel, der Toten wie schon der Lebenden. Aber diese Herbheit und Härte ist schlechterdings einmal in den unausgeglichenen und unausgleichbaren Widersprüchen des Lebens, wie es der Dichter empfand, dann aber auch in Rahels eigener Natur und Verhalten begründet. Sie selbst drängt sich, Alfons' Erziehung als Werkzeug zu dienen. Ihr Schicksal war es und, wenn man davon reden darf, ihre tragische Schuld, daß der Weg dieser Erziehung über ihre Leiche führte. Ihr Tod ist für die Entwirrung der Lage, insbesondere für die Selbstbesinnung des Königs belanglos und überflüssig; er ist einfach in den allgemeinen Voraussetzungen menschlicher Dinge begründet, sozusagen eine Anwendung des Satzes vom zureichenden Grund. Ihr Geschick ist nach allem wohl kläglich und geeignet, Teilnahme und Wehmut zu erwecken, aber es vermag weder zu erschüttern, noch zu erheben, und tragisch im eigentlichen Sinn ist es darum überhaupt nicht. Wenn Volkelt meint, das kindische Wesen Rahels schwäche den tragischen Nerv „der ganzen schweren tragischen Verwicklung" einigermaßen ab, so hat er nur einen Teil der Wahrheit gesehen, und wenn er beanstandet, daß der Charakter der Jüdin gegenüber dem weisen König und der tugendstrengen Königin zu leicht wiege, so übersieht er, daß

es sich um den Charakter der Jüdin überhaupt nicht handelt und nicht handeln kann, weil er ihr völlig abgeht. Vielmehr hat, wie man sah, Grillparzer in ihr lediglich, und zwar mit stärkster Betonung ihrer Wirkungskraft gegenüber dem Geistigen und Sittlichen die unbewußte und unvergeistigte Natur verkörpert, die an sich jenseits von Gut und Böse steht, die darum für das einseitig und beengt sittliche Bewußtsein zur Sünde schlechtweg wird, ohne deren Einschlag unser Lebensgefühl aber stets etwas Unlebendiges und Unfreudiges, darum zugleich Unliebenswürdiges bleiben muß. So sie jedoch in ihrer reizenden, aber rohen Ursprünglichkeit mit dem Anspruch auf Eigenleben und Eigenrecht in den Kreis des sittlichen Lebens tritt, wird sie für dies zu einer Gefahr, einer Brandung, in der der Mensch versinkt, wenn er sich ihrem ungezügelten Trieb hingibt. Im anderen Falle, wenn die sittliche Lebenskraft sich als stärker erweist, mag sie zwar so viel Naturhaftigkeit in sich aufnehmen, als sie für gesunde Lebensfreudigkeit bedarf, in dem dabei auszufechtenden Kampf zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit, Kultur und Natur wird jedoch die elementare Naturhaftigkeit erliegen, und das Leben wird darüber hinwegschreiten, wie es mit dieser Rahel geschieht.

Das ist ein echt Grillparzerscher Vorwurf. Im vorliegenden Fall hat er ihn unter den Gesichtspunkt der Fürstenerziehung gestellt und in den Blickwinkel des Verhältnisses des einzelnen zur Gesamtheit, seiner Pflichten gegen den Staat, also der politischen Erziehung gerückt. Nicht Rahel, nach der es benannt ist, sondern der König steht im Brennpunkt dieses Dramas. Doch nicht um die Königspflicht schlechthin handelt es sich dabei. In dem jungen Garceran gibt der Dichter das Beispiel einer verwandten, doch abweichenden Entwicklung des Mannwerdens, das zweifellos zu den wichtigsten sozialpolitischen Fragen gehört. Vor diese Frage der Entscheidung zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit, zwischen Naturtrieb und Pflicht wird wohl jeder lebhaft natürlich empfindende junge Mann im Leben einmal gestellt. Die Entscheidung des Herkules am Scheidewege hat für uns einen neuen und hohen Inhalt gewonnen über das Wunschziel der reinen Persönlichkeitsbildung hinaus, wie es das 18. Jahrhundert aufstellte. Nicht die Pflicht gegen sich selber ist dabei das Entscheidende, das Höchste; vielmehr gipfelt die Erziehungsaufgabe in den Pflichten gegen die Gesamtheit, in der Aufgabe, ein der Würde der Gesamtheit in der eigenen bewußter Staatsbürger zu sein. Wie der Staat dabei fährt, wenn diese Erziehungsaufgabe verfehlt wird, dafür liefert Rudolf Hans Bartsch in seinen Bildern österreichischen Lebens der Gegenwart vielsagende Belege, und manches von den Vorgängen der letzten drei Jahre, die wir bei unsern Verbündeten mit erheblichem Mißvergnügen beobachteten, erklärt sich ohne weitres, wenn man etwa Bartsch' Geschichte von der Hannerl und ihren Liebhabern (1913) liest. Der Österreicher

Grillparzer hat, gewiß auch in herber Selbsterkenntnis und wunschbildlich, schon vor zwei Menschenaltern den Weg gezeigt, wie der strebende und irrende Mensch zur Überwindung der in seiner sinnlichen Natur liegenden Gefahren gelangt, wie ihm in der Erkenntnis seiner Aufgabe für die Gesamtheit die Erlösung beschieden ist, ganz in Goethischem Geist nicht in unfruchtbarer Reue, sondern bereits im Sinne einer staatsbewußten Zeit aus der Erkenntnis seiner staatsbürgerlichen Pflicht und in männlicher Tat, wenn es sein muß, Aufopferung für das sittliche Ganze, dessen er ein Teil ist. Als echter Künstler hat er diese Lehre nicht plump unterstrichen; er läßt seinen Leitgedanken frei spielend wirken, indem er Menschenschicksal vor unsren Augen entrollt. Er erfüllt damit die Forderung, die Schiller für die ästhetische Erziehung des Menschen aufgestellt hat, an einem lebensvoll begründeten Beispiel politischer Erziehung, also an einem bedeutungsvollen Gegenstand, der noch außerhalb des Gesichtskreises der Kunst unsrer Klassik lag.

In den Kreis der Staatsdichtung gehört auch das zweite der hinterlassenen Dramen Grillparzers, wenn schon in ganz anderem Sinne. Es ist durchaus neuzeitlich bestimmt, nähert sich anderseits in mancherlei Hinsicht dem klassizistischen Drama. Während die in der Zeit zwischen 1830 und 1848 entstandene „Libussa" die sozialen Anregungen dieses Zeitraums abspiegelt und in ihm begründete politische Ausblicke enthält, so die durch die Heirat der englischen Königin hervorgerufene Frage des Prinzregenten, weist sie anderseits in ihrem Gehalt starke Beziehungen zu den Gedankengängen von Schillers kulturgeschichtlicher Dichtung auf, besonders dem „Spaziergang" und dem „Eleusischen Fest", freilich mit dem Unterschied, daß bei Grillparzer die Erörterung bereits von der bewußten Vorstellung des Staats beherrscht wird. Die Weissagung Libussas von den Weltreichen lehnt sich unverkennbar an das Vorbild der „Jungfrau von Orleans" an. Im übrigen hält sich das gedankentiefe Werk mit seiner feinfühligen Seelenkunde und seiner selbheitlichen Gestaltungskraft in weitem Abstand von Schillerscher Theatralik und steht im Dramatischen Goethes Seelendramen näher, an deren Stil es auch in der gemeingültigen Ausprägung seiner Gedankenfülle, in der sinnvollen Sprache lebhaft erinnert, ohne doch irgendwie in Nachahmung zu verfallen. Gleich der „Iphigenie" und dem „Tasso" ist es eine ausgesprochene Bekenntnisdichtung; das Verhältnis zwischen Libussa und Primislaus wird durchaus beherrscht von den Beziehungen des Dichters zu Katharine Fröhlich. Was aber dieser Dichtung, die Richard M. Meyer als Grillparzers „Faust" bezeichnete[1]), den ganz eigenartigen Reiz verleiht, das ist die Durchtränkung einer

1) Franz Grillparzers Libussa. Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, 16. Leipzig u. Berlin 1905, B. G. Teubner.

bunten, märchenhaften, bis auf mythische Vorstellungen zurückgehenden Bühnenhandlung mit einer Fülle neuzeitlicher kulturgeschichtlicher und sozialpolitischer Probleme; die tiefsinnige, beziehungsreiche und feine Sinnbildlichkeit allen Geschehens, die poetische Umschmelzung und Abtönung aller Vorgänge, ebensowohl des tragenden Motivs der Liebeshandlung wie des anderen, damit freilich nicht zur vollen Einheit aufgelösten, des führenden kulturphilosophischen Motivs; endlich der zarte Duft der Stimmung, der über dem Ganzen liegt.

„Die poesievollste Gestaltung der Geschichtsphilosophie" nennt Moritz Necker in der Einleitung seiner Ausgabe die „Libussa". Sie beruht auf dem Widerspruch von Ideal und Leben und faßt ihn aus dem Weltempfinden des Dichters als den Gegensatz von Natur und Kultur, der Kultur, die im Staat und in seinen Aufgaben ihren Mittelpunkt und ihre Zielsetzung findet. Steht nun einerseits der Dichter mit seinem angeborenen, ausgesprochenst selbheitlichen, mimosenhaft scheuen, durch die österreichischen innerpolitischen Verhältnisse der Metternichzeit vollends dem Staatsleben geradezu feindlich abgewendeten Weltfühlen völlig auf Seiten der naturhaften, dämmerig beschaulichen Libussa, so hat er gleichwohl in Primislaus einen kraftvollen Vertreter des Staatsgedankens geschaffen. In seiner ursprünglichen Art Libussa verwandt, verfügt der Gründer Prags zugleich über die geistige Weite und Willenskraft, die ihn zum Staatsgründer, zum Förderer des Kulturfortschritts im Rahmen des Staatsgedankens befähigen und berufen machen. In dieser Gestalt gibt Grillparzer ein Beispiel jener künstlerischen Selbstüberwindung, die im Kunstwerk das gestaltet und in poetische Wirklichkeit umsetzt, was sein Schöpfer im Leben nicht zu erreichen oder erstreben vermochte. In dem Entschluß Libussas, mit Menschen Mensch zu sein und dieser Menschen Krone zu tragen, in der hartnäckigem Widerstreben ihrer innersten Natur abgerungenen völligen Hingabe an Primislaus, der Unterordnung unter seine Weltanschauung hat der Dichter diesem Vorgang seines künstlerischen Seelenlebens Ausdruck verliehen. Ebenso empfing ja auch Grillparzers Liebe zu Kathi Fröhlich und das Leitmotiv dieses Verhältnisses

„Begreifst du, daß ein Innres schmelzen muß,
Um eins zu sein mit einem andern Innern?"

im Drama die dichterische Vollendung und Verklärung, die ihm im Leben versagt blieb.

Die kulturgeschichtliche Entwicklungsreihe des Dramas geht aus vom Idyll der Herrschaft Libussas. Es ist ein goldenes Zeitalter, eine Gemeinschaft von Landleuten, in der es weder reich noch arm gibt, wo Arbeit und Ertrag gemeinsam ist, Mann und Weib gleiche Rechte genießen, wie denn auch Frauen eine auf Vertrauen und freiwilligem Gehorsam begründete Gewalt ausüben. Nicht Recht gilt hier, sondern es herrscht guter Wille und

reine Güte. Aber die menschliche Natur bedarf eines stärkeren Zügels; der milden Frauenhand fehlt die Tatkraft, unvermeidliche Streitigkeiten zu schlichten; der Eigennutz verlangt sein Recht und will nicht von der Gnade abhängen; die streitenden Männer wollen von ihresgleichen gerichtet sein, sie fordern einen Mann, „der ernst entschiede, wo es geht um Ernstes". Da entschließt sich Libussa, ihnen einen Herrn zu geben und Primislaus zum Gemahl zu erkiesen. Hier stoßen wir auf die motivische Keimzelle der dramatischen Handlung, die Sage von der Wahl des pflügenden Bauers zum König, die Herder in der „Fürstentafel" seiner Volkslieder und neuerdings Lulu v. Strauß und Torney in einer prachtvollen Ballade dargestellt hat. Die durchaus eigene hochpoetische Ausspinnung dieses Motivs in Grillparzers Drama kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Es mag nur darauf hingewiesen sein, wie der spröde Stolz beider Beteiligten die Vereinigung lange hemmt, wie insbesondere Primislaus, der aus Liebe um das Weib wirbt, nicht um die Königin, auch dieser gegenüber nicht auf sein Mannesrecht verzichtet und sich zu gut dünkt für die Rolle des Prinzgemahls. Zuletzt führt die in ein poesievolles Rätselspiel gekleidete Liebeshandlung zum Ziel, echte Neigung überwindet die Hemmungen der beiderseitigen zähen Sprödigkeit. Primislaus wird König, vor dem sich Libussa als ihrem Herrn neigt.

Nun ändert sich das ganze Bild. Primislaus gründet den Stadtstaat, auf feste Macht und Satzung gebaut. Das Reich der Liebe und Gnade wird abgelöst von der Herrschaft der Vernunft, des zielstrebigen Willens. Alle Bürger sollen sich als Glieder eines Leibes fühlen, jeder in dieser politischen Ehe den eignen Willen mit Rücksicht auf das Ganze, sein zweites Selbst, beschränken, jeder mit seinem Rat an dessen Förderung teilnehmen.

„Nicht Ganze mehr, nur Teile wollt ihr sein
Von einem Ganzen, das sich nennt die Stadt,
Der Staat, der jedes einzelne in sich verschlingt."

Der Verfassungsstaat wird Kulturstaat, in dessen Gemeinschaft sich Gewerbe, Handel und Kunst entwickeln, indem das von ewigen Mächten in die Brust gelegte Bedürfnis Reiz und Stachel wird. Der Warenaustausch mit dem Ausland entwickelt sich zu Ausfuhr und Einfuhr, zum Welthandel. Aus innerer Notwendigkeit erwächst der Machtstaat. Die Völker lösen in der Weltherrschaft einander ab, Italien, Spanien, Frankreich, England, die Deutschen:

„Ja, selbst die Menschen jenseits eurer Berge,
Das blaugeaugte Volk voll roher Kraft,
Das nur im Fortschritt kaum bewahrt die Stärke,
Blind, wenn es handelt, tatlos, wenn es denkt,
Auch sie bestrahlt der Weltensonne Schimmer,
Und Erbe alles Frühern glänzt ihr Stern."

Wie fein ist in diesen einseitig absprechenden Zügen deutsches Wesen doch umschrieben! Es ist ein Zeichen der Zeitstimmung, daß Libussas Weissagung dann in die Weltherrschaft des Slawentums ausläuft; auch wir haben die Wir-

kungen dieses slawischen Zukunftstraums noch zu verspüren gehabt, dem durch die russische Umwälzung jetzt bis auf weiteres ein kräftiger Riegel vorgeschoben sein dürfte. Nach allem Widerstreit und Kampf aber sieht schon Grillparzer das Kommen eines dritten Reichs, in dem Natur und Kultur wieder zusammenfließen.

„Dann kommt die Zeit, die jetzt vorübergeht,
Die Zeit der Seher wieder und Begabten.
Das Wissen und der Nutzen scheiden sich
Und nehmen das Gefühl zu sich als Drittes;
Und haben sich die Himmel dann verschlossen,
Die Erde steigt empor an ihren Platz,
Die Götter wohnen wieder in der Brust,
Und Demut heißt ihr Oberer und Einer."

Der Dichter hat, wie man sah, in dem Gegensatz der das Leben beherrschenden Kräfte und Gewalten nicht Partei ergriffen. Immerhin ist es bezeichnend für sein persönliches Weltfühlen, daß Libussen, deren Gestalt nur die reifste Kunst in den Verwicklungen dieser Gefühls- und Gedankengänge so zart naturhaft und zugleich so sicher hinzustellen vermochte, die Teilnahme an Primislaus' Werk zum Verhängnis wird und daß sie an der Übersteigerung ihrer Willenskraft zerbricht. Aber ihres königlichen Gatten Werk besteht, sie selber verkündigt sein Blühen und Gedeihen. So dürfen wir denn auch über des Dichters inneren Anteil an diesen weltbewegenden Fragen das Urteil Volkelts unterschreiben: „Nur weil Grillparzer jene mißtrauischen, skeptischen, schwächlichen Stimmungen gegenüber der fortschreitenden Kultur" — und wir dürfen hinzufügen, gegenüber dem ringenden Staatsbewußtsein und Staatswillen — „so ernst in sich durchlebt hat, wurde es ihm möglich, eine Gestalt wie Libussa mit so reichen Gefühls- und Gedankenschätzen auszustatten und die tragische Entzweiung ihres Wesens bis zu jener prinzipiellen Schärfe und Allgemeinheit zu vertiefen, die uns den Konflikt dieses Dramas als echtmenschlich bedeutungsvoll erscheinen läßt." Ohne das wäre ihm denn auch nicht in seinem Rudolf von Habsburg eine so kraftvolle Verkörperung der Fürstenpflicht gelungen: ein Fürst, dessen kaiserliche Würde nichts andres ist als die mannhafte Pflichttreue im Dienste des Rechts; dies erscheint im Drama von „König Ottokars Glück und Ende" wohl ganz wesentlich als eine göttliche Gewalt, aber es hat doch auch in den geschichtlich gewordenen, ehrwürdigen Formen des Staats Gestalt und Bedeutung gewonnen.

Es ist gewiß kein Zufall gewesen, daß der Begründer der deutschen Staatsdichtung ein Preuße war, daß er aus einem jener alten Geschlechter hervorging, die dem Staate Friedrichs des Großen seine Kriegsführer und seine Staatsbeamten gegeben hatten. Aber erst im dröhnenden Zusammenbruch des preußischen Staats erwachte Heinrich v. Kleist, gleich fast allen den großen Geistern jener schöpferischen Zeit ein Kind der Aufklärung, ihrer völki-

schen Unbewußtheit oder Unklarheit wie auch der Gleichgültigkeit gegen den Staat, aus dem weltbürgerlichen Traume des Ichmenschen und wies mit seinem großdeutschen Drama vom Kampf um die Einheit und Freiheit des Hermannslandes und mit seinem preußischen Drama vom Hohenzollernstaat der Dichtung neue Bahnen zum höheren Ziel deutscher Zukunft. Auf dem Wege vernunftgemäßer Weltbetrachtung gelangte dann Friedrich Hebbel, der dithmarsische Denker und Dichter, zum Bewußtsein von der tragischen Wirkung des neu gewonnenen Staatsbewußtseins, und gleichzeitig setzte der feinfühlige Seelenkenner Franz Grillparzer, in dem heiße Liebe zum österreichischen Vaterlande mit den bitteren Erfahrungen der Metternichzeit rangen, in dem alle Scheu des persönlichen Weltempfindens doch das Bewußtsein von den weltgestaltenden Tatsachen des Kultur- und Machtstaates und der Bindung des einzelnen durch seine Zugehörigkeit zum Ganzen nicht unterdrücken konnten, die Gedanken einer sozialpolitisch bewegten Zeit in psychologisch begründete Bühnendichtungen von starken poetischen Werten um. Wir brauchen uns nicht zu wundern, daß wir im weiteren Verfolgen dieses Weges durch die Staatsdichtung auch den Vertretern des alemannischen Stammes begegnen, jenen währschaften Deutschschweizern, in denen schon die Angehörigkeit zu dem eigenartigen Staatsgebilde der Eidgenossenschaft und die Teilnahme an den Fragen ihrer inneren Ausgestaltung den politischen Geist entwickeln mußte. Gottfried Keller war selber ein eifriger Politiker und Parteimann, hat aber stets das gemeinsame Ganze über die Partei gestellt und den stärksten Beweis staatsbürgerlicher Selbstbeherrschung gegeben, indem er, die behagliche Lässigkeit seiner Natur überwindend, seine Kräfte Jahre hindurch dem Dienst des Staates widmete. In seinem engeren Landsmann Conrad Ferdinand Meyer wurde nach langem Schwanken durch die Begeisterung der Kämpfe um das Deutsche Reich und die Größe des Werkes Bismarcks das deutsche Empfinden zu siegreichem Durchbruch gebracht, und er schuf dann seine gewaltige Dichtung vom Kampf um die Freiheit und Einheit des Staates, das Lebensbild des Bündner Volkshelden, der sich selbst für sein großes Lebenswerk tragisch opfert.

„Besser ist's, daß einer umkomme, als daß das ganze Volk verderbe.“ Dieses Schriftwort, das man als Leitspruch über das Bernauerdrama setzen könnte, wendet Conrad Ferdinand Meyers Jürg Jenatsch im Beginn seines gewaltigen Lebensdramas auf sein Vaterland Bünden an, ohne zu ahnen, daß es sich an ihm selber in einem Umfang und mit einer tragischen Wucht vollziehen werde, die wohl ohnegleichen dasteht. Unsre Dichtung besitzt keinen zweiten Träger des Staatsbewußtseins, der seine Person bis zum letzten und innersten Rest in klarer und schmerzhafter Erkenntnis der Notwendigkeit, aber ohne Zögern und mit vollem Erfolg aufopfert wie er, dessen

ganzes Fühlen und Wollen in dem einen großen, leidenschaftlich erfaßten mit den schwersten Opfern seines eigenen Lebensgefühls und Lebensglücks erkauften Streben aufgeht, dem nach der Freiheit seines Volkes, der Einheit und Unabhängigkeit seines Heimatstaates.

Wohl ist dies Bünden nur ein kleines Land, aber es weitet sich zur Welt im Lichte der Taten, von denen der Dichter berichtet. Seine Kunst rückt das Land der drei Bünde geradezu in den Mittelpunkt des großen Kriegs, der im 17. Jahrhundert über Europas und auch unsres Vaterlandes Geschicke auf lange Zeit entschied. Und während Deutschland zugrunde ging, weil es ihm an vaterländisch gesinnten führenden Geistern fehlte, behauptete sich das winzige Alpenland gegen die großen Weltmächte jener Zeit. „Blickt umher!" So hören wir den Helden sagen. „Seht ... mein kleines Vaterland, wie es zusammengedrückt wird von der Wucht ringsum sich bildender großer Monarchien, und sprecht! Genügt da, wenn wir ein selbständiges Leben behaupten wollen, eine gewöhnliche Vaterlandsliebe und ein haushälterisches Maß von Opferlust?" ... Dem deutschen Geschlecht des Weltkriegs klingt Jenatsch' Frage nur allzu verständlich. Es weiß zugleich, daß Vaterlandsliebe und Opfersinn allein nicht genügen, um aus solcher Bedrängnis Land und Volk zu retten. Das vermag nur eine Überlegenheit und Zusammenfassung der Geistes- und Willenskraft, die das Unmögliche ermöglicht, durch einen Opfersinn, der auch vor den Heiligtümern in der eigenen Brust nicht haltmacht. Im Daseinskampf Bündens verkörpert sie sich in der einzigen Person seines Führers. Er selber zeichnet unbewußt sein Bild und damit das des großen Volkshelden, wenn er sagt: „Ich rede von der Menschwerdung eines ganzen Volkes, das sich mit seinem Geiste und seiner Leidenschaft, mit seinem Elend und seiner Schmach, mit seinen Seufzern, mit seinem Zorn und seiner Rache in mehreren, oder meinetwegen in einem seiner Söhne verkörpert und den, welchen es besitzt und beseelt, zu den notwendigen Taten bevollmächtigt, daß er Wunder tun muß, auch wenn er nicht wollte."

Dies Wunder gelingt ihm. Mit Hilfe Frankreichs befreit er Bünden von der spanisch-österreichischen Herrschaft, um die habsburgische Macht dann wieder gegen Frankreich auszuspielen. Er bewahrt es vor dem auch ihm drohenden Schicksal des Elsaß, auf das er selber hinweist, welches im Westfälischen Frieden zerstückelt und als Kriegsbeute verteilt wurde. Dies Ergebnis wird nur möglich durch die großzügige Vereinigung der Eigenschaften eines Kriegsführers und Staatsmannes. Der Feldzug des Herzogs Rohan ist wesentlich sein Werk; er war es, der den Herzog über die strategischen Verhältnisse des Landes aufgeklärt hatte und in allem sein unentbehrlicher Berater und Helfer wurde. Noch höher steht seine staatsmännische Tätigkeit. Sie setzt entscheidend da ein, wo er die Überzeugung gewinnt, daß es dem Herzog nicht gelingen wird, den mit den Vertretern des Bündner Landes

vereinbarten Vertrag von Chiavenna, der Bündens Freiheit und Selbständigkeit gewährleistet, beim Kardinal Richelieu durchzusetzen. Als Realpolitiker begnügt sich Jenatsch mit dem Erreichbaren und überwindet den Widerstand seiner Landsleute gegen diese kluge Selbstbeschränkung. Doch in dem Augenblick, da der Vertrag mit unannehmbaren Änderungen von Paris zurückkommt, scheidet er sich innerlich von dem vergötterten Wohltäter des Landes und knüpft mit der feindlichen spanisch-österreichischen Macht an. Wie er vorher seine Landsleute zur unbedingten Gefolgschaft des Herzogs Rohan vermochte, sie auch mit dem Einsatz seines gesamten Ansehens und Vermögens dabei festhielt, als die Stimmung im Lande gegen die Anmaßung und Bedrückung der Franzosen bereits schwierig wurde, so weiß er sie jetzt zum Bündnis mit dem verhaßten, von ihm selbst vorher voll glühenden Ingrimms bekämpften Erbfeind zu überreden. Und während er selbst am guten Herzog schnöden Verrat begeht, baut er richtig auf dessen Ehrenhaftigkeit, die das gegebene, wenn auch erzwungene Wort halten wird. Dem neuen geheimen, hinterhältigen Bundesgenossen aber vermag er die auf Grund seines Glaubenswechsels in Paris frisch angesponnenen Fäden drohend aufzuweisen, zugleich versteht er den unzuverlässigen Mailänder Statthalter durch die Andeutung seiner auf gleichem Wege gewonnenen persönlichen Beziehungen mit der spanischen Majestät kirre zu machen. Es gehört zu dieser Staatskunst auch, daß ihre geheimen Wege nicht verraten werden. Das Gespräch mit dem Herzog Serbelloni zeigt Jenatsch auf der Höhe seiner staatsmännischen Überlegenheit. Er beherrscht die Lage völlig und erreicht sein Ziel uneingeschränkt, Befreier und Retter des Landes.

Gerade die Szene im herzoglichen Palast zu Mailand entfesselt mit unbändiger Wucht die Kraft, die in Jenatsch lebendig war, ihn zu alle dem trieb und befähigte. In dem so gänzlich unpolitischen Ausbruch glühender Leidenschaft bestätigt sich untrüglich die Vaterlandsliebe als die alleinige Triebkraft all seines Tuns und Trachtens im Guten wie im Bösen, und gerade in dem Glaubenswechsel des Pfarrersohns und ehemaligen protestantischen Pfarrherrn enthüllt sich am grellsten die Tragik seines Lebens und Strebens. Diese erschütternde und zugleich erhebende Aufopferung, die gewaltige und unheimliche Musik seiner Heldenlaufbahn kündet einen Mann, der seine Persönlichkeit, sein eigenes Glück, seine Ehre, seinen Glauben, kurz alles, was von Werten in seinem eigensten Sein war, preisgab allein um des Vaterlandes willen.

In diesem ihn beherrschenden, ganz ausfüllenden Gefühl und Drang wurzelt sein unerhörter Wagemut, zugleich sein Erfolg, in diesem Brennpunkt schlagen die Flammen seiner urwüchsigen, ungebändigten Seele zusammen, läutern sich auch die Schlacken seiner Natur zum Gold einer selbstvergessenen Hingabe an das Ganze. Man wird ihm schwerlich gerecht, wenn man die

bedenklichen Mittel seiner Staatskunst ihm persönlich zur Last legt. Wie Kleists Hermann ist ihm jedes, auch das schlimmste Mittel zur Rettung des Vaterlandes recht und gut. Ohne Besinnen setzt er gegen Falschheit und Trug der Unterdrücker die gleichen Mittel der List und Verstellung, ja, wenn es sein muß, des schnöden Undanks gegen den einzelnen. Hätte wohl dieser rücksichtslose Ganzmensch, dem das eigene Dasein nichts war gegenüber dem großen, ihn ganz beherrschenden Wunschziel, vor der Person des Herzogs Rohan haltmachen können, sobald dieser seinem Streben im Wege stand? Gerade im Gegensatz zu ihm wird Jenatsch' Wesen besonders deutlich. Rohan gibt zuletzt Frankreich auf, er opfert das Vaterland seinem Persönlichkeitsgefühl; der „christliche Ritter" wird heimatlos, um vor sich selber, vor seinem übervölkischen, außerstaatlichen Fühlen ein Ehrenmann zu bleiben. Jenatsch ist sein vollkommenstes Widerspiel. Es gehört unvermeidlich zur Tragik seines Daseins, daß seine jedes gewohnte Maß übersteigende Persönlichkeit von Freund und Feind verkannt werden muß.

Wenn ein vom Leben „enttäuschter Geist" und ein durch lange Enttäuschung „erkältetes Gemüt" wie der Venetianer Grimani, dem überdies in seiner aristokratischen, kühlen Menschenverachtung jedes Verhältnis zum Volk und daher jede Verständnismöglichkeit für die treibenden Kräfte in Jenatsch' Wesen fehlt, wenn dieser nicht in die Wurzeln seines Wesens einzudringen vermag, kann das nicht wundernehmen. Nicht anders steht es um die rein verstandesmäßig angelegte Landsknechtnatur Wertmüllers, sonst mit seiner leidenschaftlichen Gemütsart, seiner unbändigen Rauflust, seinem ganzen schnoddrigen Schneid eine prächtige Kontrast- und Begleiterscheinung zu Jenatsch. Dieser Reisläufer ist ganz in die Standesehre seines Kriegerberufs gestellt, der ideale Gefolgsmann, aber ohne jedes völkische oder gar staatliche Bewußtsein. „An Eurer persönlichen Achtung liegt mir nicht das Mindeste. Was ich für mein Land tue, versteht Ihr nicht!" erwidert Jenatsch kalt auf seine beleidigenden Herausforderungen. Wohl gibt es unter dem nordisch mannhaften und südlich verschlagenen Bündnervolk einzelne, die ihren Helden verstehen; aber es wirkt mit tragischem Humor, wenn die Menge seine außerordentlichen Erfolge zuletzt nicht anders begreifen kann, als daß er seine Seele dem leidigen Satan verschrieben habe. Selbst die kluge und stolze Lukretia, eine Ganznatur von ähnlichem Zuschnitt, die ihn liebt, ist als ursprünglich und ganz selbheitlich empfindende Frau zu sehr in ihr persönliches Fühlen von Liebe und Haß eingeengt. Auch sie wird darum nachgerade an ihm irre, ihr Vertrauen auf seine reine Vaterlandsliebe wird von dem Ekel, den ihr sein ganzes Gebaren einzuflößen beginnt, angefressen und ihr Glauben an die Einheit seines Wesens erschüttert. Und doch müßte gerade sie ihn verstehen, ihr hat er sein Innerstes geöffnet: „Wenn ich nicht meine Vergangenheit zerstöre und mein altes Ich von mir werfe, so kann

ich nicht meines Landes Erlöser sein, und Bünden ist verloren!" Wohl hört sie des Geliebten hellsichtiges und offenherziges Geständnis, daß „alle in diesen Bürgerkriegen Geborenen ein freches und schuldiges Geschlecht sind". Doch wenn sie sich schon zur Botengängerin und Helferin seiner Staatskunst darbietet, begreift sie gleichwohl nicht den tiefen Sinn seiner Mahnung: „Laßt uns nicht kleiner sein als unser Los!" Sie ahnt im Grunde nicht, was es Jenatsch kostet, sich aus dem Boden seines eignen, ursprünglichen Menschseins loszulösen, sie fühlt nicht sein geheimes Erbeben vor dem heraufbeschworenen Dämon der ungeheuren Tat.

Alle sehen nur das äußere Geschehen, schrecken zurück vor der veränderten Erscheinung Jenatsch'; was in den Gründen seiner Seele vorgeht, bleibt ihren Blicken verborgen. Die tiefste Tragik dieses Volks- und Staatshelden aber quillt nicht aus dem Unverständnis der anderen, der Abkehr derer, für die er sich aufopfert; sie rinnt gleich einer geheimen Todeswunde eben in seiner Selbstaufgabe. Das ist ja sein Geschick, daß ihn das Ungeheure seiner Entschließungen und Taten entwurzeln muß. In seiner letzten Entwicklung ist er nicht mehr, der er war. „Es war etwas Maßloses in seinem Wesen, eine gereizte Gewaltsamkeit in seiner Stimme und Haltung, als hätte eine übermenschliche Kraftanstrengung ihn aus dem Geleise und über die letzten seiner Natur gesetzten Marksteine hinausgeworfen." Sein gewaltsames Ende von der Hand der Geliebten ist nur die letzte Schlußfolgerung seines ganzen Lebens, zugleich dessen versöhnender Abschluß. Sowohl Keller wie Storm haben sich über die innere Begründung und Bedeutung dieses vom Dichter sorgfältig vorbereiteten Ausgangs (man vergleiche ihren Briefwechsel) wie viele andere getäuscht. Er geht dahin wie eine Naturkraft, die sich erschöpft hat. Aber hinter alledem steht unvergänglich das Bild seiner großen Persönlichkeit, die wuchtige Erscheinung, das starke und reine Wollen des echten Sohnes seines Volkes, dessen Befreier und Retter er wurde, der überlegene staatsmännische Geist, dazu auch der Zauber seines ganzen Wesens, seiner kühnen Züge, seiner warmen Beredsamkeit, einer natürlichen Herzlichkeit: Eigenschaften, die doch stets von der bewußten Einheit seines Empfindens und Wollens beherrscht und geleitet werden, bis ihn das innere Verhängnis seines Lebens ergreift, entwurzelt und zerschellt. Vielleicht sind erst wir, das Geschlecht des Weltkriegs, befähigt worden, die ganze Bedeutung des Vorwurfs und seiner Ausführung zu verstehen.

An die Gestaltung dieses gewaltigsten Vertreters erfolgreich schaffenden und zugleich tragischen Volks- und Staatsbewußtseins hat Conrad Ferdinand Meyer die höchste Kunst gesetzt, über die erzählende Dichtung verfügen kann. Seine Schöpfung steht menschlich wie künstlerisch in der ersten Reihe der Meisterwerke unsres gesamten poetischen Schrifttums. Wir sind ja endlich von dem Vorurteil frei geworden, als sei die Prosa-

dichtung eine niedriger stehende Kunstgattung. Über die Novelle hat einer ihrer größten Meister in neuerer Zeit, Theodor Storm, dessen hundertsten Geburtstag wir unlängst feierten, sich also klar und zutreffend ausgesprochen:[1])

„Die Novelle, wie sie sich in neuerer Zeit, besonders in den letzten Jahrzehnten, ausgebreitet hat und jetzt in einzelnen Dichtungen in mehr oder minder vollendeter Durchführung vorliegt, eignet sich zur Aufnahme auch des bedeutendsten Inhalts, und es kann nur auf den Dichter ankommen, auch in dieser Form das Höchste zu leisten ... Die heutige Novelle, in ihrer besten Vollendung, ist die epische Schwester des Dramas und die strengste Form der Prosadichtung. Gleich dem Drama behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zur Vollendung einen im Mittelpunkt stehenden Konflikt, von welchem aus das Ganze sich organisiert, und demzufolge die geschlossenste Form und die Ausscheidung alles Unwesentlichen. Sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Anforderungen der Kunst. Wie es gekommen ist, daß die epische Prosadichtung sich in dieser Weise gegipfelt und gleichsam die Aufgabe des Dramas mit übernommen hat, wird künftige Literaturgeschichte festzustellen haben."

Meyers „Jürg Jenatsch" stellt die Novelle in ihrer besten Vollendung dar, und zwar in einer besonderen Form. Psychologische Problemdichtung, die sie in der Auflösung eines Seelenrätsels ganz und gar ist, erfüllt sie ihre Aufgabe, indem sie zugleich den Entwicklungsgang des Helden von Anbeginn bis zu seinem Ausgang verfolgt und dazu ein abgerundetes Weltbild im gegebenen Rahmen in großer Freskomalerei entwirft. Das sind Merkmale des Romans, und man wird diese Spielart der Gattung sachgemäß als Romannovelle zu bezeichnen haben.[2]) Von dem strengen und künstlerisch vollendeten Aufbau dieses Werkes hat Julius Sahr eine gute Übersicht gegeben[3]), ohne in den angefügten Betrachtungen über die Kunstmittel des Dichters diesen Gegenstand irgendwie zu erschöpfen. Allem voran steht die Sprachgewalt dieser Dichtung, die in ihrer gebändigten Glut den Vergleich mit brennenden Eisblöcken rechtfertigt.[4]) Seine Naturschilderungen, die Charakterzeichnung, die bedeutsame Verflechtung aller Geschehnisse, die außerordentliche bild-

1) In dem Brief an Keller vom 20. Sept. 1879. Vgl. Köfters Ausgabe des Briefwechsels zwischen Storm und Keller, S. 119f. Man versteht nicht recht Walzels Nörgeln an dieser klaren und zutreffenden Äußerung, die freilich keine Begriffsbestimmung sein soll.

2) Oskar Walzel hat in seinem Aufsatz „Die Kunstform der Novelle" (Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht, März 1915, 29. Jahrg., S. 161ff.) diesen Punkt nicht berührt und ist überhaupt, wie mir scheint, zu keinen klaren Ergebnissen über den Begriff der Novelle gelangt. Ich darf deshalb auf meine Ausführungen in dem Aufsatz „Die Kunstform der Novelle und Konrad Ferdinand Meyers 'Amulett' "(Eckart VI. 4) verweisen.

3) C. F. Meyer, Jürg Jenatsch. Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts. 11. B. G. Teubner 1904.

4) Karl Henckel, Deutsche Dichter seit Heinrich Heine. Berlin (1907), Bard, Marquardt u. Co.

hafte Anschaulichkeit bis in die Nebendinge hinein, das Sinnbildliche seines Stils, dazu das Maßhalten in allen Darstellungsmitteln, die Kunst des Andeutens und Verschweigens: alle diese Eigenschaften verraten den großen Meister. Mit eindringlicher Klarheit werden alle politischen Verhältnisse entwickelt, obwohl sie nur den Hintergrund abgeben, von dem sich die Riesengestalt des Helden abhebt. Es steckt etwas darin wie ein Leitfaden der hohen Politik. Gerade heute im Weltkriegsempfinden spürt der Leser in diesem Werk die lebendige Kraft alles Geschichtlichen, zugleich die politische Nähe dieser drei Jahrhunderte zurückliegenden Ereignisse. Mit Recht stellt Adolf Frey[1]) unter den geschichtlichen Romanen, zu denen er ihn ungenau rechnet, den „Jürg Jenatsch" obenan und weist ihm auch unter Meyers Werken einen einzigen Platz zu.

In dem Reichtum an politischen Betrachtungen der Novelle stoßen wir auf ein Wort über die nationale Größe, deren ein Staat bedarf, um weltbewegend einzuwirken, und über das Erdreich, in dem sie gedeiht. Diese materielle Kraft wurzelt, wie es da heißt, in einer rein geistigen, ohne welche sie über kurz oder lang zerfällt wie ein Körper ohne Seele. „Dieser verborgene schöpferische Genius nun äußert sich ... auf die feinste und schärfste Weise in Muttersprache und Kultur." Der Italiener Grimani, dem C. F. Meyer diesen Gedanken in den Mund legt, ein echter Spätrenaissancemensch, äußert ihn im Hinblick auf „das durch seinen genialen Kardinal zusammengefaßte Frankreich". Der Dichter, der sich mit französischer Geschichte befaßt hatte, denkt jedoch zweifellos dabei an die Gründung des Deutschen Reichs durch Bismarck, die in dem lange über sich völkisch im Unklaren Gebliebenen, zwischen welscher und deutscher Kultur Schwankenden dem Bewußtsein seiner Deutschheit zum Durchbruch verhalf und uns so in ihm einen großen deutschen Dichter bescherte.[2]) In dieser Lebenstatsache erhalten wir ein einleuchtendes Beispiel von der Bedeutung des Machtstaates für den Bestand des Kulturstaates, aus dem jener erst hervorgegangen ist. Der Schweizer Dichter fügt hinzu, daß der eidgenössische Staat mit seinen drei Stämmen und Sprachen hierbei im Nachteil ist und durch andere zähe Bande zusammengehalten werden muß. Immerhin läßt er den Italiener gegenüber dem Züricher Waser die Anerkennung aussprechen: „Ihr habt dafür euer eigenes Herdfeuer und eine kleine Musterwirtschaft, in der auch große Herren manches werden lernen können."

1) Schweizer Dichter. Leipzig 1914, Quelle u. Meyer.

2) An dieser Auffassung wird uns auch das Buch von Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk C. F. Meyers, Renaissance-Empfinden und Stilkunst, München 1917, Beck, schwerlich irremachen. Daß der Literaturklüngel eben dabei ist, zur Abwechslung einmal C. F. Meyer abzutun, bestätigt Arthur Eloessers Aufsatz „C. F. Meyers literarische Beisetzung" im Lit. Echo, dem Modeblatt des literarischen Geschmacks, vom 15. Okt. 1917. Liliencrons sechszeilige Huldigung genügt, um alle solche Literaturmache und -mode mit einem Ruck in die Höhe zu schnellen.

Das ist wiederum aus des Dichters schweizerischem Selbstbewußtsein gesprochen, und dem gleichen staatsbewußten Stolz begegnen wir bei C. F. Meyers engerem Landsmann, dem anderthalb Jahrzehnte älteren Gottfried Keller, seit 1861 fünfzehn Jahre hindurch erster Staatsschreiber jener Züricher Republik, auch er einer der großen Meister der Erzählung, zugleich ein politisch denkender Kopf, in dessen Novellen aus Schweizer Verhältnissen heraus die Frage des Staates, genauer gesagt, des Staatsbürgertums lebens- und bedeutungsvolle Gestaltung findet.

Der Schwabe Schiller, der die Schweiz nie mit leiblichen Augen gesehen hatte, schenkte ihr vor reichlich hundert Jahren ihr nationales Drama, und wer es an der klassischen Stätte der Tellsage, von Urner Bürgern mehr gelebt als gespielt, über die Bretter des schlichten Festspielhauses zu Altdorf hat gehen sehen, nicht Geschichte, noch Sage, sondern „Mark der Wahrheit", dem wurde plötzlich das Geheimnis der tiefen Zusammenhänge alles völkischen Wesens bewußt. Der Alemanne Gottfried Keller bezeugte zur Schillerfeier in Bern 1859, daß das Lied, in dem

„Dichtung sich und kräft'ge Wirklichkeit
In reger Gegenspieglung so durchdringen,
Wie sich, wo eine wärm're Sonne scheint,
Am selben Baume Frucht und Blüten mengen,"

daß dies Lied die Nationaldichtung seiner engeren Heimat geworden ist und in verklärter Form die Entstehung des Schweizer Bundesstaates „vor aller Welt bestrahlt und typisch macht". Derselbe kerndeutsche Alemanne und eifrige eidgenössische Staatsbürger Gottfried Keller, der sich immer als Bürger des geistigen Deutschlands gefühlt hat und im Beginne der siebziger Jahre auch offen für ein künftiges engeres Verhältnis der Eidgenossenschaft zum neu erstandenen Deutschen Reich eintrat, hat etwa zwei Menschenalter nach dem „Tell" in der ihm eigenen Dichtungsform und im gleichen verklärenden Sinne das Bild des Schweizer Staatswesens entworfen, als einer auf uneigennützige Bürgertugend gegründeten, in der gesunden Ehe tüchtiger Sprossen sich erneuernden Gemeinschaft. So darf auch uns Reichsdeutschen die Züricher Novelle vom „Fähnlein der sieben Aufrechten" als das Wirklichkeit und Wunsch zur künstlerischen Einheit verschmelzende Gedicht vom Staate gelten, „frisch und ansprechend, wahr und einfach, wie vom heutigen Tage".[1])

Man könnte diese sieben Aufrechten noch mit Namen nennen, aber ihre Namen sind Schall und Rauch, das Gefühl gilt auch hier alles. „Es ist ungezeichnetes Stammholz aus dem Waldesdickicht der Nation", so heißt es in der

1) Adolf Frey a. a. O.

Novelle, Männer ohne Titel und Ämter, Gevatter Schneider und Handschuhmacher, die keinen anderen Ehrgeiz kannten als den, ihre Pflicht gegen das Gemeinwesen zu erfüllen. Dies war ihnen Bedürfnis zugleich und Stolz, dies der Nährboden ihrer Freundschaft. Als Freunde meinte der Dichter bei seinem Suchen nach einem Titel der Novelle sie ursprünglich bezeichnen zu sollen, und Männerfreundschaft im Zeichen schöner Gesinnungsgemeinschaft ist gewiß für ihren Bund bezeichnend, der ohne jede Satzung, nur im Gefühl der vaterländischen Pflicht und Treue besteht und sich bewährt, über das Politische hinaus auch im rein Menschlichen, der gerade in dieser Gesinnung auch die natürliche Schwäche und die Irrtümer der menschlichen Natur zu überwinden und in ehrenfester, warmherziger Gesinnung alle auftauchenden Widersprüche auszugleichen weiß. Es ist nicht gleichgültig für dies „Freundschaftsfähnlein", daß seine beiden führenden Mitglieder doch im Leben recht verschieden gestellt sind. Der Dichter läßt aus diesem sozialen Abstand die Schwierigkeiten erwachsen, deren Überwindung die Probe auf den inneren menschlichen Wert ihres freien und echten Staatsbürgertums abgibt. Mit feinem Humor wird uns dabei zu Gemüte geführt, daß es auf die Besonderheit der an sich unvermeidlichen Parteistellung nicht ankommt. Im Politischen gehören diese Aufrechten der Vergangenheit an; auch ein junges Mädchen, das wie Hermine Frymann nicht auf den Kopf gefallen ist, sieht das ohne weiteres. Um sie wächst ein neues Geschlecht auf, das andere Wege geht, den Alten nicht immer verständlich, dem nach des Dichters Meinung die Zukunft des Staatslebens gehört. In den Verhältnissen, die sie selbst haben schaffen helfen, finden sie sich schwer zurecht, den neuen Aufgaben einer neuen Zeit sind sie nicht mehr gewachsen. Was aber nicht veraltet ist und nie veralten wird, das ist der aufrechte, ehrenfeste Geist, den sie dem jüngeren Geschlecht überkommen haben, und der sich in ihm aufs neue bewährt.

Das ergibt den zweiten Leitgedanken der Novelle. Aus den Parteikämpfen der Vergangenheit ist ein gefestigtes, geschlossenes Staatswesen hervorgegangen, dessen Bürgerschaft sich mit Lust und Erfolg dem schaffenden Leben widmet. Der steigenden Wohlhabenheit erwächst zugleich die Gefahr, die aller äußere Reichtum unvermeidlich im Gefolge hat, die Gefahr eines öden Hastens nach Besitz, eines hohlen Dünkels, eines eigennützigen Strebertums, das doch keine wirklichen Werte zu schaffen vermag. Hier muß sich erweisen, ob die Volksseele gesund geblibeen ist, ob sie die unfruchtbare, aufgeblasene Selbstsucht als solche erkennt und auszuschalten vermag. Gelänge es dem Eigennutz, sich geltend zu machen, in die gesunden, staatserhaltenden Kreise einzudringen, so würde die bürgerliche Staatsgemeinschaft bald angefressen werden. Diese Gefahr hat der Dichter in dem arbeitsscheuen, eitlen Spekulanten Ruckstuhl zum Ausdruck ge-

bracht.[1]) Der eigentliche Wurzelboden der staatsbürgerlichen Gesellschaft ist und bleibt die Familie. An deren Gesunderhaltung muß ihr darum alles gelegen sein. Nicht alle Ehen werden im Himmel geschlossen. Wie manches Mädchen reicht um der anständigen Versorgung willen einem wohl geachteten, doch ungeliebten Mann die Hand. Auch solch nüchterne Verstandesehe kann in Gesundheit Gutes wirken, wenn die Beteiligten sonst etwas taugen und wenn diese Gemeinschaft vom aufrichtigen, guten Willen beider Teile getragen wird. Das sieht man an dem Ehestand der alten Hedigers, für den die Kinder hinreichend Zeugnis ablegen. Keller hat in ihm wohl die bürgerliche Durchschnittsehe gezeichnet. Stärkere menschliche, darum auch staatsbürgerliche Werte ruhen freilich in der echten Liebesehe, nicht der einer kindischen Verliebtheit oder gierig aufflackernden Leidenschaft, sondern des aus dem Bewußtsein des eigenen Wertes beider Teile in seelischem und sinnlichem Fühlen erwachsenden Bundes verwandter Naturen. „Nun muß es aber recht hergehen bei uns! Mögen wir so lange leben, als wir brav und tüchtig sind, und nicht einen Tag länger!" „Dann hoffe ich lange zu leben, denn ich habe es gut mit dir im Sinn!" Diese Wechselrede besiegelt die Verlobung des Paares, in dem Keller die Träger der völkischen und staatlichen Zukunft verkörpert, und darüber rauscht im Sternenschein bedeutungsvoll das Banner des Landes.

„Freundschaft in der Freiheit!" Das ist das politische Losungswort, das auf dem Fähnlein der aufrechten Greise steht, „die Freundschaft von Vaterlands wegen, die Freundschaft aus Freiheitsliebe", erklärt es der jugendliche Bannerträger. Auch auf den aus diesem staatsbürgerlichen Freundschaftsbund erblühenden Ehebund hören wir einen sinnvollen Geleitspruch. „Was könnten wir ... Besseres stiften und pflegen und gründen als einen lebendigen Stamm, hervorgewachsen recht aus dem Schoße unserer Freundschaft, ein Haus, dessen Kinder die Grundsätze und den unentwegten Glauben der sieben Aufrechten aufbewahren und übertragen? Wohlan denn, so gebe der Bürgi sein Himmelbett her, daß wir es aufrüsten! Ich lege hinein die Anmut und weibliche Reinheit! Du die Kraft und Entschlossenheit und Gewandtheit, und damit vorwärts, weil sie jung sind, mit dem aufgesteckten grünen Fähnlein! Das soll ihnen verbleiben, und sie sollen es aufbewahren, wenn wir einst aufgelöst sind." In diesem Gedanken hängt Kellers Bekenntnis zum Staat, seiner grundbauenden Werte und zugleich der Bürgschaft ihrer Dauer.

---

1) Er hat ihr später in seinem letzten Werk, dem Erziehungsroman „Martin Salander", scharf ins Gesicht geleuchtet. Auch diese Erzählung gehört mit ihrer abgeklärten Weisheit zu den Meisterwerken der Staatsdichtung. Sie bedarf keiner umständlichen Erläuterung. Vgl. Rudolf Fürst, Gottfried Keller, Martin Salander, Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, 8. Leipzig u. Berlin 1903, B. G. Teubner.

Das staatsbürgerliche Doppelmotiv der Novelle wird getragen von der
igentlichen Novellenhandlung und löst sich darin rein künstlerisch auf. Auch
ies tragende Leitmotiv gestaltet sich dementsprechend zum Doppelmotiv
er Freundschafts- und Liebesgeschichte und dient dazu, die politischen Leit-
edanken aus dem Geschehen natürlich ersprießen zu lassen und so zu begrün-
en. Derart ergibt sich aus dem Zusammenleben der Alten unter sich, aus ihrem
)erhältnis zu den Jungen und aus deren Herzensgeschichte alles, was der
ünstler braucht, um seine Gedanken zu wirklichem Leben und zum Erlebnis
u gestalten. Alles Geschehen ist auf diesen Zweck abgesehen: der Streit der
lten um die Festgabe und die Verlegenheit um die Festrede, der Widerspruch der
eiden Väter mit der Mutter und den Kindern um deren Zukunft, die drei-
iche Liebesprobe Karls auf dem See, die sein rechtes Verhältnis zum Weibe
rkennen läßt, jene echt deutsche und uralt germanische ritterliche Verehrung
es Weibes, und die dreifache Mannesprobe der Redekunst, der Gewandtheit
iit der Waffe und der Kraft, die ihn als den würdigen Staatsbürger aus-
eist. Man finde doch in der dreifachen Leistung Karls keine Übersteige-
ung. Sie ist nicht nur sinnbildlich gemeint, sondern auch sachlich recht fein,
humorvoll begründet. Die erste ist die eigentliche Leistung Karls; die zweite
eht auf die zwingende Wirkung von Hermines Gegenwart zurück und wird,
ie es heißt, zum andernmal nicht gelingen; bei der dritten darf man nicht
ußer acht lassen, daß der streitlustige Gegner des Guten allzu reichlich genossen
at und reif für das Bett ist. Karl erfährt eben an seinem Glückstag, der doch
in Zufallsglück beschert, daß dem Mutigen die Welt gehört. Dafür gilt
uch Clausewitz' Wort: „Es gibt nur wenig ganz außerordentliche Menschen,
er ein jeder hat einen Zeitpunkt des Lebens, wo er sich selbst übertrifft,
nd von diesem muß man Gebrauch machen."

Keller begnügt sich nicht mit der idyllischen Wahrheit, die einer vergange-
en, beschaulicheren, unpolitischen und tatenarmen Zeit angehört: „Wahre
eigung vollendet sogleich zum Manne den Jüngling." Vergleicht man den
ohn des Schneidermeisters Hediger mit dem des Wirts zum goldnen Löwen,
ermißt man den ganzen Abstand der Zeiten und den gewaltigen Aufstieg
s deutschen Weltempfindens seit Dorotheas Flucht vor den bewaffneten
haren des französischen Wohlfahrtsausschusses. Man wird auch ohne
eiteres gewahr, wie sehr der Vergleich zwischen dem deutschen Jüngling
n damals und dem der nachmärzlichen Zeit im Blickwinkel des Staatsbewußt-
ins naturgemäß zum Vorteil des letzteren ausfällt, wie wenig anderseits
i rein Menschlichen beide die Gemeinschaft des völkischen Blutes und der
geſtammten Art verleugnen.

Die Alemannen der Schweiz sind so deutschen Blutes und Geistes wie
r Schwabe Schiller und der Franke Goethe oder etwa der Dithmarse Hebbel,
r Wiener Grillparzer. Auf den Wert dieser deutschen Vielstämmigkeit

legt Keller mit Bedeutung den Finger, indem er uns seine Eidgenossen bei frohem Feste in sittsamer Feierstimmung vereint zeigt. „Diese Mannigfaltigkeit in der Einheit, welche Gott uns erhalten möge, ist die rechte Schule der Freundschaft, und erst da, wo die politische Zusammengehörigkeit zur persönlichen Freundschaft eines ganzen Volkes wird, da ist das Höchste gewonnen; denn was der Bürgersinn nicht ausrichten sollte, das wird die Freundesliebe vermögen, und beide werden zu einer Tugend werden!" In diesem Sinne krönt Keller denn auch seine Novelle vom Fähnlein der sieben Freunde mit der Schilderung des eidgenössischen Schützenfestes von 1849 und läßt im Hinblick auf die sieben Freunde den Sprecher des Landes mit dem Wunsch schließen, daß solche Feste „nie etwas Schlechteres werden als eine Sittenschule für die Jungen, der Lohn eines reinen öffentlichen Gewissens und erfüllter Bürgertreue und ein Verjüngungsbad für die Alten, ... eine Feier ... unverbrüchlicher und lebendiger Freundschaft im Lande von Gau zu Gau und von Mann zu Mann." So hat Keller auch im eigenen Leben diese Festfeiern verstanden und gern dabei mitgetan. Gar mancher Dichtergruß zu Schützen- und Sängerfesten, zur Schiller- oder Beethovenfeier und anderen öffentlichen Anlässen legt von diesem seinem Geist der Festfreude Zeugnis ab. In seinem „Wegelied" hat er ihm noch einmal Ausdruck verliehen, in dessen Schlußsatz es heißt:

„Drum weilet, wo im Feierkleide
Ein rüstig Volk zum Feste geht
Und leis die feine Bannerseide
Hoch über ihm zum Himmel weht!
In Vaterlandes Saus und Brause,
Da ist die Freude sündenrein,
Und kehr' nicht besser ich nach Hause,
So werd' ich auch nicht schlechter sein."

Der Feiertag soll den Alltag verklären wie die Kunst das Leben, und sie soll dabei nichts anderes sein als eben dieses. Das ist das Gepräge von Kellers Dichtkunst. Sie geht überall vom Leben aus, ist echte Natur, sie läßt zugleich der Phantasie ihr Recht. In Goethes Geist und nach seinem Wort ist auch Kellers Göttin stets „exakte Phantasie", die im Sinne der Wirklichkeit phantasiert, „so daß wir", — wie Ricarda Huch in ihrer feinfühligen Würdigung des Züricher Meisters sagt — „auch wo er am ausgelassensten fabuliert, Fleisch und Blut riechen und die siegesgewissen Elemente der Wirklichkeit spüren". Diese Erkenntnis muß uns ohne weiteres davor schützen, die Novelle von den sieben Aufrechten mißzuverstehen, wie es wohl zuweilen geschieht. Es ist ein auffallender Irrtum, daß die Personen darin sich irgendwie zu Symbolen verflüchtigen.[1]) Sie strotzen vielmehr von ganz persönlichem, selbheitlichem Leben, wie sie aus dem Leben genommen sind und zu ihm hinstreben. Das Ganze ist zu klarer, durchsichtiger und kräftiger Gestaltung gebracht. Freilich darf man bei der Beurteilung des Lebensbildes die besonderen Absichten

---

1) So August Sauer in der Einführung zu seiner Ausgabe (Neuere Dichter für die studierende Jugend herausg. von A. Bernt und J. Tschinkel. Wien 1911, Manz).

des Dichters nicht übersehen. Sie entspringen dem echt deutschen und im besonderen alemannischen lehrhaften Zug, der sich mit wahrer Kunst im deutschen Sinn so wohl verträgt. Er selber hat sich darüber gerade im Hinblick auf unsre Novelle in einem Brief an Auerbach[1]) mit erfreulicher Klarheit ausgesprochen. Er erkennt darin die guten staatsbürgerlichen Anlagen seiner Landsleute und ihr ehrliches Bestreben, es zu einer anständigen und erfreulichen Lebensform zu bringen, mit dem Vorbehalt an, daß auch hier noch lange nicht alles Gold sei, was glänzt. Dann fährt er fort: „Dagegen halte ich es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft, so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu. Tut man dies mit einiger wohlwollenden Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichsten Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der Tat und auch äußerlich wird. Kurz man muß, wie man schwangeren Frauen etwa schöne Bildwerke vorhält, dem allezeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn um so herber tadeln, wo er es auch verdient." An solcher heilsamen Kritik hat er selbst es nicht fehlen lassen; seine Seldwyler Geschichten legen davon Zeugnis ab, nicht minder unsre von Humor geradezu durchtränkte Züricher Novelle. Die Steigerung und Erhöhung der Wirklichkeit war für Keller anderseits innere Notwendigkeit aus eigenem Erleben, und so stellt sein Werk im Ziel wie im Ergebnis Dichtung und Wahrheit im höchsten und reinsten Sinne dar.[2]) Gerade im Fähnlein der sieben Aufrechten ist der Gegenstand „ohne jede phantastische Zutat, nur durch die Durchdringung des Stoffes auf die Höhe allgemeingültiger Poesie erhoben".

Die hohe Bedeutung dieser Meisternovelle für die Bildung staatsbürgerlichen Bewußtseins in seinen Grundwerten ist ohne weiteres ersichtlich, wenn auch nur in den großen Hauptlinien hier der Vorwurf beleuchtet, in den Einzelheiten keineswegs erschöpft werden konnte, während auf die Schönheit der dichterischen Gestaltung, die auch diese Schöpfung den klassischen Meisterwerken unsres Schrifttums einreiht, im gegebenen Rahmen nur leise hinzudeuten möglich war.

Eine sachliche Ergänzung findet sie in der Novelle „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", die dem Kreis der Seldwyler Geschichten angehört, in ihrer Zielsetzung hingegen mit Bedeutung über den Rahmen dieses vom

1) Vom 25. Juni 1860. Vgl. Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Auf Grund der Biographie Jakob Baechtolds dargestellt und herausgegeben von Emil Ermatinger bei Cotta 1916.

2) Hierzu vgl. man auch Albert Kösters Vorlesungen über Keller. Leipzig 1907. B. G. Teubner. (Jetzt 3. Aufl.)

Dichter selbst im Vorwort zum zweiten Bande fein ironisch gekennzeichneten kritischen Gesellschaftsbildes hinausweist. Die Leute von Seldwyla sind weder vorbildliche Menschen noch im besonderen schätzbare Staatsbürger. Frau Regel Amrains Erziehung — denn um die Geschichte einer Erziehung handelt es sich im ausgesprochensten Sinne — geht darauf aus, ihren Jüngsten vor dem Seldwyler Geiste, ebenso auch vor dem Geiste blutloser eigennütziger Selbstgerechtigkeit, vor dem öden, vaterlandslosen Kammachergeist, zu bewahren, ihn zu einem echten, rechten Menschen und Staatsbürger heranreifen zu lassen.

Wir haben uns nicht mit Frau Regels Erziehungswerk in seinem ganzen Umfang zu beschäftigen, was an sich als recht lohnende Aufgabe erscheinen dürfte, sondern nur die beiden Züge herauszugreifen, in denen sich Frau Regels gesundes staatsbürgerliches Empfinden und Pflichtgefühl gemeingültig wirksam zeigt. Denn die Kur, mit der sie ihrem Fritz den ziellosen politischen Tatendrang der Freischärlerzüge und Putsche abgewöhnt, indem sie den in Gefangenschaft Geratenen gründlich in der Patsche sitzen läßt, ist zwar ein köstliches Beispiel ihrer Erziehungskunst und wird von dem gereifteren Dichter im Gedächtnis seines eigenen jugendlichen Parteigängertums mit sichtlichem Behagen behandelt; indessen handelt es sich da um Dinge der engeren schweizerischen Vergangenheit, die für uns keine Bedeutung mehr haben. Durchaus zeitgemäß und wohl für alle Zeiten innerpolitischen Lebens bedeutungsvoll jedoch dürfte ihre Erziehung zur Ausübung des Bürgerrechts im Verfassungsstaat sein, worin denn in der Tat zugleich eine auch heute von unseren Staatsbürgern zum Schaden des Ganzen vielfach vernachlässigte Pflicht gegeben ist.

Zunächst galt es freilich, das erwachende Bewußtsein des angehenden Staatsbürgers vor der Gefahr der geschwätzigen Bierbankpolitik zu bewahren, wobei sich unreife Parteileidenschaft in geräuschvollem Schwatzen und Kannegießern kundgibt, in jenem kindischen Benehmen, „durch blindes Behaupten sich selbst zu betäuben und zu tun, als ob es wirklich so gehen müsse, wie man wünscht und behauptet“. Das gelingt in diesem Falle leicht durch einen der derben Rippenstöße Frau Regels, die stets zur Wirkung haben, daß der Sohn sich seiner Torheit vor der Mutter schämt und so geheilt wird. Er gewöhnt sich auf diese Weise, seine Politik mit weniger Worten und mehr Gedanken abzumachen. „So gut traf ihn der einmalige Vorwurf aus Frauenmund, ein Schwätzer und Kannegießer zu sein.“

Schwieriger wird die Sache, als Frau Regel ihren Sohn veranlassen will, zur Wahl zu gehen, was ihm als etwas gänzlich Überflüssiges und höchst Langweiliges erscheint, zugleich geschäftlich unbequem ist. Die Mutter muß schon, da alle andern Mittel nicht verfangen, selber am Wahltag ihm Hut und Rock in den Steinbruch bringen und ihn ernstlich bitten, seine Pflicht

als Bürger zu tun. „Es ist eine wahre Schande, wenn niemand geht aus der Stadt." Höchst ergötzlich wird dann berichtet, wie verblüffend und wie ersprießlich das Erscheinen und Eingreifen des blutjungen Fritz Amrain am Orte der Wahl wirkt. Da zeigt sich denn handgreiflich, wie unberechtigt seine Ausrede war, es komme nicht darauf an, ob einer mehr oder weniger dabei sei. Die Rede, die Frau Amrain bei diesem Anlaß ihrem Sohn hält, gesunder Menschenverstand über das Wesen des Verfassungsstaates, sollte jeder Jüngling sich heute und künftig fürs ganze Leben hinters Ohr schreiben. Der Dichter Keller wird hier zum eindringlichen Prediger staatsbürgerlicher Pflicht und begründet seine Mahnung so kinderklar und schlicht, daß es der Dümmste versteht. Ihre eigentliche Wirkung aber gewinnt die Predigt dadurch, daß sie aus dem Leben herausklingt und so wieder zu blutwarmem Erleben wird. Nicht nur, daß Frau Regels politische Weisheit sofort in nützliche Tat umgesetzt wird, wobei unberufene und ungeeignete Elemente, die sich bis dahin in den öffentlichen Angelegenheiten breit machten, verdienterweise ausgekehrt werden. Es kann nicht ausbleiben, daß der so plötzlich zum Bewußtsein erwachte junge Staatsbürger die Wirkung seines Handelns innerlich verspürt. In bemerkenswerter Weise! „Fritz fühlte, daß er jetzt zum ersten Male wirkliche Feinde habe, und zwar gefährlicher als jene, gegen welche er einst mit Pulver und Blei ausgezogen. Auch wußte er, da er so unerbittlich über einen Mann gerichtet, der zwanzig Jahre älter war als er, daß er sich nun doppelt wehren müsse, um nicht in die Grube zu fallen, und so hatte das Leben nun wieder ein ganz anderes Gesicht für ihn als noch vor kaum zwei Stunden."

Man kann sagen, Fritz ist erst durch diesen Vorgang wirklich reif und mündig geworden, obwohl er bereits seit zwei Jahren glücklich verheiratet war. Auch die Erziehung zur Ehe, die in Frau Regels Erziehungswerk einen wichtigen Einschlag abgibt, ist nicht ohne Bedeutung für unsren Gedankengang, ob sie schon in der Novelle nicht im Gesichtswinkel des Staatsvorteils, sondern der geschlechtlichen Gesundheit und Sittlichkeit erscheint. Denn für das Gedeihen des Staats sind frühzeitige, gesunde und kindergesegnete Ehen seiner Bürger von ausschlaggebender Bedeutung. Wenn wir die Ursachen überblicken, die zum Aufschwung des Deutschtums im 19. Jahrhundert geführt haben, so stoßen wir unvermeidlich auf die Tatsache des Kinderreichtums, der unser Volk trieb, alle Kraft einzusetzen, um seinen Nachwuchs durchs Leben zu bringen. Junge Ehen aber pflegen Neigungsheiraten und pflegen schon darum auch kinderreich zu sein. Hierin offenbart sich die unverbrauchte Kraft, und darin liegt zugleich die Zukunft eines Volkes; für das Deutschtum der Zeit nach dem Weltkrieg ist diese Erkenntnis besonders notwendig und wichtig. In der Novelle von den sieben Aufrechten sahen wir das Werden einer solchen jungen, gefühlsstarken, vom inneren mensch-

lichen Wert bestimmten Ehe geradezu in den Mittelpunkt des Geschehens gestellt und durften auf das Gegenstück von Hermann und Dorothea verweisen. So ist denn in dieser tragweiten Aufgabe bürgerlicher Lebensgestaltung der Geist der Goethezeit und der des Wirklichkeitssinnes eines neuen Lebensabschnittes deutscher Entwicklung der gleiche geblieben, nur daß wir im Zeichen staatsbürgerlichen Empfindens gelernt haben, den Kreis unsres Denkens nach außen wie innen zu erweitern und so auch die alten unvergänglichen Werte unsres ursprünglichen Menschseins mit neuer Bedeutung zu erfüllen.

Die in den Rahmen unsrer Betrachtung fallenden Dramen Hebbels und Grillparzers, die Novellen Kellers und C. F. Meyers beschäftigen sich, dem Geist ihrer Entstehungszeit gemäß, mit inneren Fragen und Aufgaben des Staatsbewußtseins. Sie verwerten teils Stoffe der Geschichte und Sage, teils schöpfen sie aus dem Leben der Gegenwart. Es ist gewiß nicht zufällig, daß Hebbel für sein Drama der Staatstragik einen Vorwurf aus der deutschen Vergangenheit fruchtbar macht, während die Schweizer sich auf das Gebiet ihres engeren Vaterlandes beschränken und der Wiener Grillparzer[1]) außerdeutsche Stoffe wählt, in seinen Dramen aus der vaterländischen Geschichte Österreichs diesen Gegenstand aber nur leise streift. Alle behandeln sie ihre Gegenstände in der Formensprache einer neuen, starken, idealisch eingestellten Wirklichkeitskunst, deren es bedurfte, um solche jenseits der Klassik und auch der romantischen Kunst liegenden Lebensfragen zu gestalten. Keller ist unter ihnen derjenige, dem die staatsbürgerlichen Aufgaben eines gegenwartsbewußten und gegenwartsfrohen Geschlechts am Herzen liegen. Seine Vaterlandsliebe wurzelt wie die Schillers im Heimatgefühl. Dazu kommt das Behagen gründlichen Kennens und Schätzens der in seinem Staats- und Gesellschaftskreis vorhandenen Werte „und schließlich" — nach dem Wort Ricarda Huchs — „das Bewußtsein, durch Blut, Opfer, Ruhm und Gedankenarbeit den Vorfahren auf seinem Posten verpflichtet zu sein und den Nachkommen Haus und Gut, soviel an ihm sei, in würdig wohnlichem Zustande überlassen zu müssen". Eine neue und bedeutungsvolle Wendung mußte die Staatsdichtung aus solchem Empfinden heraus in dem Augenblick nehmen, als es darauf ankam, die heiligen Güter der Heimat von neuem gegen der Feinde Trutz zu schirmen, die vorhandenen lebensvollen Keime deutscher Staatsbewußtheit fruchtbringend zu entfalten und das alte Sehnen unsres Volkes nach dem Einheitsstaat zu verwirklichen. Der Kampf um das Reich hat in Hebbels Landsmann Detlev v. Liliencron seinen einzigen großen, seinen klassischen Dichter gefunden. Er knüpft naturgemäß

1) Über sein Wiener- und Österreichertum vgl. man das Grillparzerbüchlein von Willi Handl, Österreich und der deutsche Geist. Konstanz (1915), Reuß u. Itta.

da an, wo Heinrich v. Kleists Faden abgerissen war. Seine Dichtung erneut den stolzen Schlachtruf: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!"

Es könnte auf den ersten Blick wunderlich erscheinen, wenn Liliencron unter den Dichtern des Staatsbewußtseins erscheint; aber man hat — in ähnlicher Weise wie von Scheffel — sich von diesem vermeintlichen unbekümmerten Bruder Liederlich und schneidigen Leutnant oft ein ganz irriges Bild gemacht, gegen das er vergeblich „wie gegen einen bösen Schatten ankämpfte".[1]) Um ihm gerecht zu werden, müssen wir sein Lebensgefühl neben das so eigenartig zwiespältige des jungen Goethe halten, mit dem er auch künstlerisch die stärksten Beziehungen hat; wir müssen ihn zu Kleist stellen, dessen ungebrochene Naturhaftigkeit keinen Vergleich mit Unnatur und Zwang des Lebens zu schließen geneigt war und im Ausdruck dieses trotzigen Persönlichkeitsfühlens auch nach eigenster Kunstform rang, einer Formensprache von stärkstem ursprünglichen Formgefühl, in heißem Ringen dem Element abgewonnen. So in „geistiger Wahlverwandtschaft" auch Liliencron! Nur daß das vaterländische Staatsbewußtsein, zu dem Kleist sich in Überwindung des Weltfühlens seiner Zeit gewaltsam durchringen mußte, dem Schleswig-Holsteiner, der in der Zeit des Kampfes seiner Heimat gegen die dänische Fremdherrschaft aufwuchs, der dann als preußischer Offizier an den deutschen Einheitskriegen teilnahm, im Erleben seiner Zeit keimte. Hierdurch wird zugleich die Besonderheit von Liliencrons vaterländischem Staatsempfinden bestimmt; es ist das des Soldaten. Es ist dieselbe urgermanische Art, die mit Kleists Hermann und mit seinem Abbild Bismarck die Jagd für den natürlichen Zustand des Menschen hält, der Kampf und Wunden ein Lebenselement sind. Bei Liliencrons sozusagen sachliche Befriedigung atmenden Bildern von den furchtbaren zerstörenden Wirkungen des Kriegs am menschlichen Leibe muß man an den wilden Humor denken, mit dem die Helden des Waltharliedes sich ob ihrer Wunden gegenseitig verhöhnen. Der altgermanische Heldenhimmel ist auch sein Wunschbild. Seine Toten weist die Siegesgöttin lächelnd nach Walhall, und in den Erzählungen „Aus Marsch und Geest" lesen wir den bezeichnenden Satz: „Im Himmel müßte ich zuweilen auch einen Krieg, eine Schlacht mitmachen können." In seinem Soldatentum lebt die Mannentreue der germanischen Gefolgschaft, geformt durch den Geist des preußischen Heeres, der nichts ist als die auf den Krieg gerichtete Seite der preußischen Staatszucht. Um andere Staats-

---

1) Er hat sich im „Poggfred" gegen solchen philisterhaften Unverstand mit Recht nachdrücklich verwahrt. Vortreffliche Würdigungen geben in neuerer Zeit Albert Soergel in seinem Buch: „Dichtung und Dichter der Zeit", Leipzig 1911, R. Voigtländer, und Heinrich Spiero in seiner umfassenden Darstellung: „Detlev v. Liliencron, Sein Leben und seine Werke, Berlin u. Leipzig 1913, Schuster u. Loeffler. Über sein Verhältnis zum Krieg darf ich auf meinen Aufsatz „Maupassants und Liliencrons Kriegsdichtung", Zeitschr. f. d. deutsch. Unterricht, 29. Jahrg., S. 486—502 (1915) hinweisen.

fragen kümmert sich Liliencron nicht. Seine monarchische Gesinnung als Offizier ist sein politisches Glaubensbekenntnis. So heißt es in einem seiner Briefe: „Noch im verzweifeltsten Augenblick des Königtums sieht man an meinem Helm das blaue Blümchen der Treue. Der Kaiser ist nur ein Abglanz der Heiligkeit; für ihn und für mein deutsches Vaterland gebe ich den letzten Atemzug. Alles übrige halte ich für Nonsens."

Liliencrons politische Kunst muß demnach *Kriegsdichtung* sein und ihr eigentlicher Gegenstand *der deutsche Soldat*. Vordem nannte Treitschke Kleists Prinzen von Homburg „die idealste Verherrlichung des deutschen Soldatentums, welche unsre Dichtung besitzt", und verwahrte sich mit gutem Recht gegen die falsche Idealisierung „der ruchlosen Soldateska des Friedländers" in „Wallensteins Lager" und gegen das Reiterlied, das man so harmlos singt, „als wäre die rohe Kampfwut einer entsetzlichen Horde ein passendes Gefühl für unser Volk in Waffen", von dem Schillers in diesem Falle allzu sachwidrig idealisierende Kunst freilich noch keine Vorstellung haben konnte. Was Treitschke von Kleists Hohenzollerndrama sagt, läßt sich ohne weiteres und wohl in verstärktem Grade auf *Liliencrons Kriegsnovellen* und *Kriegslyrik* übertragen: „Hier aber redet jener schöne Idealismus des Krieges, der jedem rechten Deutschen unverwüstlich im Blute liegt." Und um das gleich vorwegzunehmen: Von diesem deutschen Wehrmann gilt überall und jederzeit das Wort: „*Der deutsche Soldat bleibt immer deutsch*", so wie es sich bei der Rettung der Wöchnerin im Kampf um das französische Schloß bewahrheitet.

Grundpfeiler dieses Soldatengeistes ist *das Pflichtgefühl*. Liliencrons Jubel über die Leutnantszeit stellt neben die „vielen herrlichen Freuden und Kameraden" dieser Rosentage ihr „bis aufs Schärfste herangenommenes Pflichtgefühl" und ihre „strenge Selbstzucht". Solches Bekenntnis sollte man nicht übersehen. Gleicher Wirkung begegnen wir im Ernst des Krieges. Mit Lichtspielschnelle läßt der Dichter angesichts des Feindes sein Leben vor dem Auge vorüberziehen („Rückblick") und findet darin wenig Taten, vielen Schein, windige Spinneweben. All das versinkt im Wirbel der Tat, und nächtens dann beim Feuerschein nach des Kampfes Mühe wird ihm bewußt:

> „Schwamm ich viele Jahre lang
> Steuerlos im Leben,
> Hat mir heut' der scharfe Gang
> Wink und Ziel gegeben."

Wo das so heiß pochende und von Natur so gütig empfindende Herz in Mitgefühl schmelzen und ihn von der Bahn ablenken will, da sieht er leibhaftig *Frau Pflicht* am Wege erscheinen und ihre ruhigen, grauen Augen auf sich gerichtet. „Rechts vom Geländer stand ein langes schmales Weib, im weißen, togaähnlichen Faltengewand. Nicht trüb und traurig, doch auch nicht fröhlich sah sie mich an. Die Mundwinkel hingen etwas herunter, wie ‚bittersüß'.

Ihre Züge blieben gleichmäßig ernst und streng. Die Dame Pflicht rief mich, und ich gehorchte." Sie gewinnt bedeutsam leibhaftige Gestalt in dem schwer verwundeten Meldeoffizier, der seinen letzten Hauch für die Meldung hergibt, am Rande des von Verwundeten erfüllten Hohlwegs, über deren Leiber sich die Batterie rücksichtslos aufwärtsarbeiten muß; aber auf dem Rückritt vermeidet der Erzähler das Schreckenstal. Sie gewinnt Fleisch und Blut in dem alten Sergeanten CzicZan mit dem Beißgesicht und der „altpreußischen Treue", mit dem „Kleinen Waldersee", den er gleich einem zweiten Gewissen stets zur Hand hat, den man dem Toten unter den Rock schiebt.

Der Kampf selber wird zum jubelnden Aufschrei der Männerbrust. Mit lechzendem Künstlerauge trinkt der Dichter die Schönheit der Schlacht. Das Getümmel wird ihm zur berauschenden Musik, das „knöchern reizlose Signal" der Infanterie so gut wie jene Reitersignale, „die eine Welt von Poesie in sich bergen". Das Entzücken seiner musikalischen Seele, die unsre großen Tondichter inbrünstig liebte und dem damals noch nicht durchgedrungenen Hugo Wolf ein Ehrendenkmal setzte, sind die alten Armeemärsche, vor allem der Hohenfriedberger, der „prächtige Schlachtentzünder und Siegentflammer". „Auch dem nüchternsten Rechenmeister stößt er seine Feuergarben ins tiefste Herz." Als der Dichter im Sterben lag, spielte man ihm noch einmal eines seiner Lieblingsstücke, den schwedischen Reitermarsch; unter seinen Klängen schlummerte er hinüber.

Solch begeistertes Pflichtgefühl macht aus dem ganzen Heer einen einzigen beseelten Körper. „In allen deutschen Soldaten, ob sie Vorgesetzte sind, ob nicht, ist nur der eine Wille, der eine Gedanke: der Feind muß unter die Füße." Doch das stolzeste Gefühl ist ihm — wie dem alten Kottwitz Kleists, selbständig handeln zu dürfen. Sein Pflichtbewußtsein erfährt durch den Aufruf zu eigener Entschließung die höchste Weihe. Nicht etwa Landsknechtstimmung noch Rauflust ist's, was ihn bewegt, noch ehrgeiziges Verlangen. Grundzug seines ganzen Lebensgefühls bleibt ja immer der Drang nach der Freiheit des persönlichen Sichauslebens. Das Herrenwort des trotzigen Friesen Pidder Lüng „Lewwer duad üs Slaav" kommt ihm selbst aus tiefstem Herzensgrund. Amt und Würden bleiben ihm Tand, den er mit Lachen abwehrt. Nur der Ruf des drangvollen Vaterlands, des Kaisers in Not und Gefahr läßt ihn die Klinge der Scheide entreißen, bis der Angriff der neidischen Welt zerspellt ist und er zum häuslichen Feuerherd zurückkehren kann, wo er seine Waffe scharf und blank hält. Diesem echt staatsbürgerlichen Soldatengeist hat Liliencron am vollsten und würdigsten in dem mit dem Namen des alten Römers Cincinnatus überschriebenen Gedicht Ausdruck verliehen und es wiederholt in der stark empfundenen poetischen Betrachtung „Unter einer Buche", deren Ausgangsstimmung so fein an Mörikes idyllische „Schöne Buche" gemahnt.

Im Mittelpunkt seines Kriegserlebens steht als beherrschendes Ereignis die Erfüllung der alten Kaisersehnsucht unsres Volkes. Wie aus Schutt und Qualm, aus Sturm und Sieg die deutsche Kaiserkrone emporstieg, hat er mit höchster Eindruckskunst in jener atemlosen Ballade geschildert, die zu den glänzendsten Perlen unsrer herrlichen lyrischen Kunst gehört. Mitten im Mörderdrang der sich kreuzenden Granaten, in der mystischen Abendhelle der untergehenden, weißen Wintersonne ertönt auf dem schwefelfarben leuchtenden, weiten Schlachtgelände die hehre Kunde, die den friedlichen Helfer ins Gezänk der heulenden Rohre treibt:

„Plötzlich erkenn' ich einen Johanniter
Am roten Kreuz auf seiner weißen Binde.
'Wo kommst du her, du schneidiger Samariter,
Was trieb dich, daß ich hier im Kampf dich finde?'
Er aber riß vom Haupt den Hut geschwinde
Und schwang ihn viel, den seltnen Lüftekreiser,
Und schwang ihn hoch im schwachen Abendwinde
Und rief, vom Reiten angestrengt und heiser:
'Gestern ward unser greiser, großer König Kaiser.'
Zum Ehrengruße donnern die Batterien
Den Kaisergruß, wie niemals er gebracht.
Zweihundertfünfzig heiße Munde schrieen
Den Gruß hinaus mit aller Atemmacht . . ."

Gleich einem Widerhall des neuen Kaiserreichs dringt durch den Höllenlärm da der Hornruf der Musketiere, der nüchterne, klare:

„Daß dir, mein Vaterland, es Gott bewahre,
Das Infanterie-Signal zum Avancieren.
Dann bist du sicher vor Franzosen und Baschkiren."

Die leidenschaftliche Liebe zum König und Kaiser bricht beim Tode des ehrwürdigen Kriegsherrn in der Erinnerung an die große Zeit noch einmal mit schluchzendem Jubel durch und wird zu dem packenden Stimmungsbild „In einer Winternacht". Was auch das Leben dem Dichter an Enttäuschungen brachte, wie bittere Menschenverachtung es ihm eingab, dies eine Gefühl bleibt bei ihm unerschütterlich und herrschend; am Ende seiner Lebensbahn legt er es in dem selbstgeschichtlichen Roman „Leben und Lüge" dem Wunschbild seines Wähnens, Kai Vorbrüggen, als letztes Bekenntnis an die sonst ganz anders gearteten Freunde in den Mund: „Wir drei sind in einem gleichgesinnt: in unsrer Liebe und Hingebung für Kaiser und Reich, für das Vaterland." In der hinterlassenen Gedichtsammlung „Gute Nacht" findet sich noch ein Ausblick auf die große Zukunft des Vaterlandes, die auf dem Wasser liegt. In dem „Deutschland" überschriebenen Gedicht stehen die Verse:

„Ruh nicht aus, mein Vaterland!
Stark zu Lande, stark zu Meer!
Duck dich nie! Paß auf am Strand!
Laß den Finger am Gewehr!
Deiner Flotte Hut
Schützt die Küste gut,
Schützt den ruhigen Verkehr.

Mächtig muß die Flotte sein,
Rings gesehn im Ozean.
Morgenrot und Mittagsschein
Glühn auf ihrer Flaggenbahn.
Vorwärts! Auf! Es gilt!
Halten wir den Schild
Über Deutschlands flüggen Schwan!"

Was verleiht dem im Grunde so schlichten Bekenntnis der Kriegsnovellen, die eigentlich Balladen in Prosa sind, und der Kriegsgedichte Liliencrons den besonderen Wert und die tiefere, bleibende Wirkung? Dies Bekenntnis zu Kaiser und Reich ist das eines echten, tiefen, naturhaften und hochstehenden Geistes, der sich mit gleicher Gefühlskraft zu den großen Geistern unsres Volkes, zu Goethe, Schiller und Kleist, zu Storm, Mörike, Keller, C. F. Meyer, zu Böcklin, Hans Thoma bekannte; ein Bekenntnis, geboren aus innerstem, naturgewaltigem Erleben und mit eigenwüchsiger, ausdrucksfähigster Kunst von außerordentlicher, unerschöpflicher Reizsamkeit im Fühlen und Schauen, von unendlicher Bewegtheit taufrisch gestaltet. Es ist die große Stimme der Zeit, die für unser eigenes vaterländisches Staatsbewußtsein den Grund und Boden gelegt hat, deren Bild im Helldunkel unsrer eigenen Jugenderinnerung mit großen, verblaßten, doch verklärten Zügen steht, aus deren Ergebnissen das gegenwärtige in Jubel und Klage, Furcht und Hoffnung höchste Erleben deutschen Staatsbewußtseins sich ganz unmittelbar herleitet. Gleichzeitig macht uns Liliencrons Kriegsdichtung besser als alles andere die ungeheure Leistung unsrer Feldgrauen und Blauen im Weltkrieg verständlich, wo sich nur alle Maße ins Unabsehbare gesteigert haben. Seine Kunst leitet auch als solche zur Dichtung des Weltkriegs hin, der dem Staatsbewußtsein einen neuen, gewaltigen Antrieb geben mußte.

Mit der Gründung des Reiches schien für das deutsche Staatsbewußtsein ein Abschluß erreicht, aber doch nur ein vorläufiger. Denn es war im Grund nur eine notwendige, lange erstrebte Voraussetzung zu gedeihlichem Weiterleben und -schaffen, nur eine starke Form gewonnen, deren Inhalt aus dem Vorhandenen und im Werden Begriffenen gewissermaßen neu erzeugt oder umgebildet werden mußte. Die Teile und Kräfte des neuen Staatskörpers, die einander so lange Zeit spröde widerstrebt hatten, mußten sich der neuen Lebensgemeinschaft erst anpassen und untereinander ausgleichen. Das Ganze hatte sein erkämpftes Lebensrecht fürderhin gegen die Welt zu behaupten und sah sich im natürlichen Weiterwirken der Tatsachen, besonders unter den wirtschaftlichen Folgewirkungen des im Machtstaat gewährleisteten Schutzes der nationalen Arbeit auf die weitere Bahn der Weltwirtschaft gewiesen. Unvermeidlich waren auf den neuen Wegen neue Reibungen mit der Außenwelt gegeben: mit der englischen Weltmacht, mit dem russischen Ausdehnungstrieb und dem allslawischen Größenwahn — während von rückwärts her das gedemütigte und geschwächte Frankreich eigensinnig seinen Vergeltungsgelüsten nachhing. Der Gründer des Reichs hatte selbst vorausgesehen und -gesagt, seine Schöpfung werde den härteren Kampf um ihren Bestand gegen den Widerspruch

der Welt noch zu führen haben. Wie nahe er bevorstand, und welchen Umfang er gewinnen sollte, das haben in dem ganz von seiner friedlichen Arbeit eingenommenen, von dem stolzsicheren Bewußtsein des Erreichten mehr, als gut war, erfüllten nachbismarckischen Deutschland nur die viel gescholtenen „Alldeutschen" gesehen. Für die Mehrheit bestimmte sich das Verhältnis zu den Lebensfragen der Staatsgemeinschaft und auch zur Aufgabe ihrer Sicherstellung gegen den äußeren Feind im Gesichtswinkel der Parteipolitik. Hierin zeigte sich die erst werdende deutsche politische Volkheit dem Staatsbewußtsein der älteren, reiferen Nationen weit unterlegen, die sie anderenteils an Kraft und Höhe des kulturstaatlichen Empfindens nachgerade überflügelte. Im Innenleben des neuen Volks- und Reichskörpers, in dem die Reichsseele nur zögernd und vielfach gehemmt erwachte, herrschte hochgesteigerte Geschäftigkeit, ein fieberhaftes, vielfach unklares, aber doch gehaltvolles Drängen und Treiben auf allen Lebensgebieten. Zu viel Wesensungleiches, zu viel hergebrachte Eigenwilligkeit waren hier vereint, als daß die Mischung so leicht zum reinen Einklang zusammenfließen konnte. Der mit dem ungeheuren Erfolg der nationalen Arbeit hereinströmende Reichtum konnte nicht ohne veräußerlichende Wirkung auf den Geisteszustand des Volkes bleiben. Doch blieb das Leben in seinem Kern gesund, und die gewaltige Gärung der Elemente begann langsam sich zu klären. Gegen Ausgang des Jahrhunderts verspüren wir eine neue Vertiefung des Gemütslebens sich anbahnen, eine Besinnung auf die wahren Lebensziele und -werte. Bedeutende verkannte völkische geistige Führer und Pfadfinder kommen jetzt zur Geltung. Ein erneutes gesteigertes und verfeinertes Verlangen nach Wahrheit, Echtheit und Natürlichkeit macht sich geltend — nicht der Rückkehr zur ursprünglichen Natur, sondern der geläuterten Einsicht in die höhere Gesetzlichkeit und Schönheit der Welt. In diesem bedeutungsreichen Entwicklungspunkt brach das langsam heraufgezogene Weltunwetter über das Deutschtum jäh herein. Jetzt mußte sich von neuem zeigen, was an und in ihm sei, ob die neue volksstaatliche Einheit der unerhörtesten Belastung sich gewachsen erweise. Was ihr an politischer Reife abging, das hatten nun die Kräfte des Volks- und Staatsfühlens auszugleichen, wirksam unterstützt durch den Höhestand der allgemeinen Volksbildung. Wir können den Ausgang noch nicht absehen, aber wir können feststellen, wie sich das vaterländische Staatsbewußtsein unter dem Druck der ungeheuren Bedrohung in der Dichtung des Weltkriegs offenbarte.

Die Lyrik des Weltkriegs — denn um die Formkunst des inneren Erlebens handelte es sich zunächst so gut wie ausschließlich — läßt den erheblichen Unterschied in der geistigen Standhöhe des Deutschtums von 1870 und 1914 aufs deutlichste erkennen. Gegenüber dem mehr als mageren un-

mittelbaren Ertrag des Deutsch-Französischen Krieges an dichterischen Werten bietet die Weltkriegsdichtung einen kaum übersehbaren kraftbewußten, gefühlstiefen Reichtum. Man sieht ohne weiteres: diesen Kampf empfindet die gesamte Volkheit als „die große Sache". Keine noch so entlegene und geringfügige Seite des unendlichen Gefühls geht leer aus, kein menschlicher Wert kommt zu kurz. Diese Dichtung ist das getreue Abbild der ungeheuren kriegerischen Leistung des Feld- wie des Heimatheeres. Und die unendliche Weise bleibt stets menschlich groß und menschlich rein gestimmt, auch da, wo sie in den allzu berechtigten Tönen des Zorns, der Entrüstung über Lüge und Verleumdung, Bosheit und Niedertracht erklingt. Selbstverständlich kann sich nicht alles zum edlen Gold großer Dichtung läutern, wenn sozusagen ein Volk von nahezu siebenzig Millionen dichtet; doch ist die Fülle des künstlerisch Wertvollen ganz beträchtlich.

Der ungeheure Druck von allen Seiten hatte die Wirkung, daß das eingepreßte Deutschtum zur innigsten Einheit verbunden wurde; aus der furchtbaren Bedrohung entsprang etwas nie Dagewesenes, der Geist der Augusttage von 1914, das heilige Gefühl der großen Einheit, das gleich einer Offenbarung die gesamte Deutschheit überkam.

„Sei gesegnet, ernste Stunde,
Die uns endlich stählern eint...

— — — — — — — — — —

Jetzt auf einmal ahnen alle,
Was uns einzig selig macht..."

So heißt es in Richard Dehmels „Lied an alle" (Bab 1, 11)[1]), und in der Ode „Einmütigen Volkes Gottvertrauen" nennt er jeden Einzelwillen Frevel an Gott, dessen Willen im Geist der Einheit das deutsche Volk zur Stunde am reinsten innewarb. „Endlich" überschreibt Richard Nordhausen (Der heilige Krieg 44) seinen Jubelruf auf das geeinte Deutschland:

„Klirrende, stählerne Einigkeit,
Lächeln, das jeden Bruder nennt —
Hat uns vor langer, langer Zeit
Wirklich einmal Parteihaß getrennt?
Gab's Unterschiede, Rang und Stand,
Die der Gottesgedanke nicht fortgebannt,
Das eine Gotteswort: Vaterland?"

Auch der vierte Stand, der bisher staatsverdrossen oder gar staatsfeindlich zur Seite gestanden hatte, schließt sich nicht mehr aus.

„Immer schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt,
Bloß wir haben sie nie bei ihrem Namen genannt.
Herrlich zeigte es aber deine größte Gefahr,
Daß dein ärmster Sohn dein getreuster war.
Dank es, o Deutschland."

1) Meine Anführungen beziehen sich auf die Sammlungen: 1914, Der deutsche Krieg im deutschen Gedicht, ausgewählt von Julius Bab, Berlin, Morave u. Scheffelt, Heft 1—10; Tatbücher für die Feldpost, Jena, Eugen Diederichs: 1. Der heilige Krieg; 4. Der Kampf; 5. Die Heimat; 6. Sieg oder Tod.

So lautet der Schluß des „Bekenntnisses eines Arbeiters" von Karl Bröger (Sieg oder Tod 7), und in „Des Granatendrehers Kriegslied" singt der Kesselschmied Heinrich Lersch[1]) mit Arbeiterstolz:

„Der Bauer mäht, der Bauer pflügt,
Er stirbt für Pflug und Erde —
Frißt die Maschine unser Mark,
Wird Deutschland groß, wird Deutschland stark,
Nimm's, daß es endlich werde,
Und daß es wird, genügt."

Lersch läßt auch seinen Arbeiterkrieger bekennen, daß er dem Vaterland nur zurückerstattet, was er ihm verdankt (a. a. O. 76):

„Wir, die wir uns schaffend gebeugt, haben in Freiheit den Kopf gehoben, unser Reich errichtet.
Wir, Mann und Weib, Kinder gezeugt und auf die rauschenden Freuden verzichtet,
Fortpflanzend in unser Blut die Kraft, aus der wir geworden sind;
Ihm das Ziel gezeigt, in das unsere Seele in Schaffen und Wirken rinnt.
. . . .
Nun wird unser Ziel! Unser wird, was wir im Rauschen der Arbeit erkannt, —
Auf freiem Feld, die Waffe gefällt! Für unser Recht, unsre Freiheit, das Vaterland."

In Wilhelm Schmidtbonns Kriegsvorspiel für die Bühne (Bab 3, 37) reichen sich Fabrikherr, Arbeiter und Bauer einig die Hand, und die Frau gesteht beschämt: „Ich habe euch Männer nicht gekannt." So wird aus der Allheit ein einziger Held, von dem Alexander v. Gleichen-Rußwurm sagt (Die Heimat 93):

„Alle sind dieser Held,
Alle, die litten und kämpften,
Alle, die fühlten den einz'gen Gedanken,
Der ihnen den Mut und die Stärke verlieh,
Auszuharren im Kampf . . ."

In volkstümlichem Ton faßt Rudolf Herzog[2]) die Tatsache der großen vaterländischen Einheit im Beginn des Kriegs zusammen:

„Und fragt ihr, wer der Sieger ist,
Wer kühn die Schlacht geschlagen:
Nicht Regiment, noch Feldobrist
Weiß euch ein Mund zu sagen.
Ein einz'ger Name wird genannt —
Wer hat die Feinde überrannt?
Das Vaterland."

Diesem großen Vaterlandsgefühl also gilt der hingebende Opfermut aller. „Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen", lautet der Kehrreim in Lersch's „Soldatenabschied", der ihn zuerst bekannt machte (a. a. O. 14). Es ist das Deutschland, das die Vorfahren im Kampf auf Frankreichs Grund schufen. Darauf weist Herzogs „Denkmalsweihe in Feindesland" hin.[3]) Der Denkstein an der Maas bei Sedan trägt nur die zwei Worte „Für uns".

„Für uns!" Hier war's. Hier war's zum andern Mal,
Den Vätern wohlbekannt aus Höllenfeuern.
Das Reich gestalten! sang ihr Heldenstahl,
Das Erbe halten! sang es aus dem euern."

1) Herz! Aufglühe dein Blut. Gedichte im Krieg. Jena 1916, Eugen Diederichs. S. 29.
2) Ritter, Tod und Teufel. Kriegsgedichte. Leipzig 1915, Quelle u. Meyer. S. 18.
3) Vom Stürmen, Sterben, Auferstehn. Kriegsgedichte. Leipzig 1916, Quelle u. Meyer. S. 16.

Im gleichen Zusammenhang sagt Lersch's „Ausmarsch" (a. a. O. 39):

„Ein Gewehr mein Vater hat getragen,
Als er einst zum Kampfe zog.
Und auch sein Herz hat in Lust geschlagen,
Als der Kampfruf durch die Lande flog.

Sein Herz schlug wie meins,
Jetzt schlagen sie wie eins.
Wenn gezogen werden muß, dann drauf!
Sonst steht Deutschlands Ehre nimmer auf."

Auf Deutschlands Ehre ist es abgesehen. Drei Räuber wollen auf einmal daran. Aber — so verwahrt sich Gerhart Hauptmann in dem Fritz v. Unruh gewidmeten „Reiterlied" (Bab 1, 17) aus dem August 1914 ahnungsvoll:

„Und wär't ihr nicht drei, sondern wär't ihr neun,
Meine Ehr' und mein Land blieben ewig mein;
Nimmer nimmt sie uns irgendwer,
Dafür sorgt Gott, Kaiser und deutsches Heer. —
Nimmermehr!"

Auch in feierlicher Form hat es derselbe Dichter ausgesprochen in der Ode „O mein Vaterland" (Bab 2, 4), Richard Dehmel in dem „Lied an alle" (a. a. O.), und in Rudolf Alexander Schröders „Deutschem Lied" (Bab 1, 32) wird das Gelöbnis abgelegt:

„Bei den Sternen steht,
Was wir schwören;
Der die Sterne lenkt,
Wird uns hören.
Ehe der Fremde dir
Deine Krone raubt,
Deutschland, fallen wir
Haupt bei Haupt.

Heilig Vaterland,
Heb zur Stunde
Kühn dein Angesicht
In die Runde.
Sieh uns all entbrannt,
Sohn bei Söhnen stehn:
Du sollst bleiben, Land!
Wir vergehn."

Daß in diesem Kampfe Österreich mit dem Deutschen Reich auf Glück und Verderben verbunden steht, soll nicht vergessen werden. Der deutschböhmische Dichter Hans Watzlik[1]), ein starkes junges Talent, huldigt diesem Waffenbund in einem „Bismarck" überschriebenen Gedicht (S. 71) als dessen Werk, und die große Einheit, für die er, der deutschnationale Österreicher, kämpft, heißt ihm über die Grenzpfähle hinaus Deutschland. So jubeln seine urwüchsigen „Deutschen Landsknechte" (S. 68):

„Schweigend wir schreiten ins Morgenrot
Wie Rittersleut zwischen Teufel und Tod,
Die Hölle schwelt uns entgegen.

Spieße gefällt und hinein in die Brut!
O selig, zu sinken mit springendem Blut,
O Deutschland, deinetwegen."

Das große Empfinden der Einheit wurzelt im festen Boden des Volkstums und seiner Geisteswerte. Ernst Lissauer zählt die geistigen „Führer" auf (Bab 1, 46), die in den Lüften auf Posten stehen: Luther, Bach, Kant, Schiller, Beethoven, Goethe, Bismarck, und dann noch:

„Dürer und Arndt und Hebbel, Peter Vischer und Kleist und Stein.
Rings über Deutschland stehn sie auf hoher Wacht,
Generalstab der Geister, mitwaltend über der Schlacht."

1) Von deutschböhmischer Erde. Erzählungen und Gedichte. Konstanz am Bodensee (1916), Reuß u. Itta.

Bezeichnend ist hier, daß die Helden des Geistes- und Staatslebens in einem Atemzug genannt werden. Es geht wohl nicht mehr an, den Geist von Potsdam und Friedrichsruhe in Gegensatz zu bringen zum Geist von Weimar und Nürnberg, von Wittenberg und Wien. Bedeutungsvoll ist auch, daß der Arbeiter Lersch (a. a. O. 28) die deutsche Sprache als Grundstein seines vaterländischen Bewußtseins empfindet. Hermann Kienzl endlich gelangt durch das Wesen der Volkheit zum „nationalen Gott" (Bab 4, 7).

„Gott ist kein Fähnrich und kein Kugellenker,
Er gibt dem Kruppschen Rohre nicht Befehle.
Such', Deutscher, ihn in deines Wesens Haft!
Erkenne ihn als deines Denkens Denker,
Als deine Menschenart und Menschenseele
Du siegst: in deiner Kraft siegt Gottes Kraft."

Man sieht an dieser knappen Auswahl, die leicht erheblich auszudehnen gewesen wäre und naturgemäß auch ein wenig vom Zufall abhängig blieb, worauf es ankommt. In der furchtbaren Bedrohung geht es dem vaterländischen Empfinden nicht um Einzelfragen des Staatsbewußtseins, sondern um die großen, entscheidenden Tatsachen einer innerlichst empfundenen, zu jedem Opfer bereiten Volks- und Staatsnotwendigkeit; denn was hier Volk und Vaterland heißt, das ist kein allgemeiner Begriff, keine platonische Idee, sondern die Wirklichkeit des gegenwärtigen deutschen vaterländischen Staates. Nun ist nicht zu verkennen, daß die hohe Stimmung, der entschlossene, erhabene, auf das Ganze gerichtete Geist des Jahres 1914 in vier schweren, wechselreichen Kriegsjahren, unter zunehmendem Druck auf das ganze Leben nicht der gleiche blieb und — nach dem Gang unsrer inneren, so mannigfach zwiespältigen Entwicklung — bleiben konnte. Bezeichnend ist, daß in den politischen Wirren der jüngsten Zeit Bröger seinem angeführten Bekenntnis eine einschränkende Deutung gab. Anderseits dürfen wir sagen, daß es nirgendwo je eine Zeit gegeben hat, in der das Leben des einzelnen und der Gesamtheit so fast restlos ineinander aufgegangen wäre — im Guten wie im Schlimmen. Was während dieser Zeit an zukunftsreichem Samen staatsbewußten Gemeingeistes und Opfersinns, im Gefühl wie durch die Tat und auch das Wort, ausgestreut wurde, das kann nicht verloren gehen, welches auch der Ausgang sei und wie bitter auch das Leiden des Staatsempfindens — ganz unvermeidlich bei der Unvollkommenheit aller menschlichen Dinge — gar oft gewesen sein möge. Dies aber bleibt einer näheren oder ferneren Zukunft vorbehalten, einer Zukunft, an die wir als Erben des großen geistigen Vermächtnisses unsrer Väter, als volks- und staatsbewußte deutsche Menschen trotz schmerzlicher Rückschläge und Enttäuschungen mit heißem Herzen glauben.

Mit Liliencron schloß für uns die Reihe der Großen, in denen uns die Klassiker unsrer Staatsdichtung entgegentreten, deren Persönlichkeit und

Schaffen abgeschlossen vor uns liegt und den Abstand bietet, dessen es bedarf, um die klaren, sicheren Maßstäbe der Betrachtung zu gewinnen. Alles, was uns von Vergangenem, Ausgelebtem auf diesem Wege noch begegnet, gehört nicht in die erste Reihe, oder es gibt nur einen gelegentlichen, einen loseren Einschlag in das Gewebe unsrer Staatsdichtung. Was aber noch im Werden der Zeit steht, das Gegenwärtige, das mögen wir wohl, im einen oder anderen Sinne, lebhaft, vielleicht leidenschaftlich empfinden, aber es ist uns noch zu nahe gerückt, um sichere Abmessungen und Wertungen zu gestatten. Es ist Erzeugnis und Äußerung des leibhaftigen Geistes, von dem wir selbst ein Stück sind, den wir so schwer übersehen, weil wir doch zuletzt aus unsrer Haut nicht herauskönnen. Wir müssen uns begnügen, es einfühlend in uns aufzunehmen, es in uns möglichst ungestört und rein erklingen zu lassen, und müssen so einen Eindruck zu gewinnen suchen auch ohne die sonstigen, für das Vergangene zur Verfügung stehenden Mittel der Erkenntnis und Abwägung.[1]) Wir werden keinesfalls verzichten auf das, was uns unser eigenes Menschenalter und die unmittelbare Gegenwart an Werten zu bieten scheint, weil wir nur so überhaupt lebendigen Zusammenhang mit dem Leben in seiner Ganzheit gewinnen können. Das hat Goethe angedeutet, wenn er gegenüber unsrer Spiegelung im Vergangenen betont: „Das Wichtigste bleibt jedoch das Gleichzeitige, weil es sich in uns am reinsten abspiegelt, wir uns in ihm."

Demnach haben wir zunächst noch einen Blick auf diejenigen Erscheinungen der abgeschlossenen Schaffenszeit unsrer Dichtung zu werfen, die in dem einen oder anderen Sinne dem Staatsbewußtsein Anregung und Förderung bieten, ohne doch im Stofflichen oder Künstlerischen zu den großen Meisterwerken unsrer Staatsdichtung zu gehören. Auch sie verdienen, daß der erziehliche Unterricht nicht an ihnen vorübergeht, wenn er ihnen in der Regel auch nur ein knapperes Augenmerk widmen kann.

Da fällt das Auge zunächst auf einen Bühnendichter, dessen großes und bleibendes Verdienst es war, in der Zeit nationaler Rückbildung nach der Gründung des Reichs auf den Brettern, die ihm das Vaterland bedeuteten, für den Geist, aus dem Bismarcks Werk erwachsen war, in dem allein es fortbestehen konnte, mit kerndeutscher Leidenschaft seine gewichtige Stimme zu erheben. Ernst v. Wildenbruch[2]) erkannte die Gefahren jener völkisch und staatsbürgerlich so greisenhaften und teilnahmlosen, französischer Mode

1) Vgl. Julius Petersen, Der Aufbau der Literaturgeschichte. German.-Roman. Monatsschrift 1914, dann als erweiterter Sonderdruck u. d. T.: „Literaturgeschichte als Wissenschaft". Heidelberg 1914, Winter. Harry Maync, Dichtung und Kritik, Eine Rechtfertigung der Literaturwissenschaft. München 1912, Beck.

2) Eine fein abwägende und zugleich warmherzige Würdigung seines Werks gab neuerdings Harry Maync in der Internationalen Monatsschrift vom 1. Sept. 1917 (Jahrg. 11, Heft 12), Sp. 1423—1478. Berthold Litzmanns umfangreiches Lebensbild (bei G. Grote, Berlin 1913 u. 1916) hat wegen seiner Neigung zur Überschätzung des Dichters mehrfach scharfen, nicht immer gerechtfertigten Widerspruch erfahren.

und Kunst verfallenen Stimmung der siebziger und achtziger Jahre. Er beklagte es bitter, daß die große Zeit der nationalen Einigung auf dem Gebiete unsrer Dichtkunst nur ein kleines Geschlecht vorfand, daß die Vorgeschichte Deutschlands mit ihren Heldengestalten in Vergessenheit geraten schien; dieser Gefahr zu begegnen, setzte er seine ganze Lebenskraft ein. „Alle die verschiedenen Schauspiele aus Deutschlands Vergangenheit, die ins Leben zu rufen mir vergönnt war, entstanden aus diesem mächtigen Empfinden." Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, wenn Albert Soergel (a. a. O.) gegen die geschichtlichen Dramen Wildenbruchs geltend macht, er begeistere sich „für Dinge, an denen niemand mehr rüttelt, für Ideen, die längst Allgemeingut sind, die allein aber ... in der Form, wie sie historisch in Einrichtungen Gestalt gewonnen, im Volksbewußtsein sich festgelegt haben, uns wenig nützen." Die große Vergangenheit unsres Volkes muß uns vielmehr noch in ganz anderem Maße als bisher zu eigen werden, muß sich in jedem neuen Geschlecht neu erzeugen, und auch seine Irrgänge und Leiden müssen die Seelen immer wieder erschüttern mit jener gefühlswarmen Kraft, die allein der Dichtkunst innewohnt — sonst bleibt von alledem im besten Falle nur eine blasse, gedankliche Vorstellung, mehr Schlagwort denn Inhalt, die nicht fortzeugend wirken kann. Wenn ein Dichter solches zu wirken vermag, so ist schon viel geschehen, auch wenn darin nicht im eigentlichen Sinne „Richtungslinien für die nationalen Aufgaben unserer Zeit" enthalten sind, und man darf dabei nicht übersehen, daß die Zukunft in der Vergangenheit sich stets von neuem gebiert. Liegt nicht eine große, fruchtbare Mahnung in jenem Kampf zwischen kirchlicher und Staatsgewalt, den Wildenbruch zuerst im „Neuen Gebot" darstellte?

> „Ein neu Gebot hast du uns bringen wollen:
> Seid Gott getreu und treulos eurem Land;
> Du hast nicht Gott gekannt: er spricht zum Menschen
> Nur in der Heimatsprache heil'gem Laut;
> Liebe zum Vaterland ist Gottes Dienst."

Dies ist der Gesichtswinkel, in den wir Wildenbruchs vaterländische Dramen zu rücken haben. So erst erscheint das Drama von des Burggrafen Friedrich, als Markgrafen von Brandenburg und Hüters der gemeinen Wohlfahrt, als Bahnbrechers eines neuen staatsschöpferischen Geistes, Kampf gegen Eigensucht und Willkür der „Quitzows" in richtiger Beleuchtung. So der Gegensatz der „Väter und Söhne" und seine Lösung, in der eine neue, reinere Staatsbewußtheit zum Durchbruch kam und sich von der Erstarrung einer eingefrorenen Zeit frei machte.

Niemand wird verkennen, daß Wildenbruchs großem Wollen das volle Gelingen vielfach versagt blieb, daß ihm nicht oft gegeben war, die große Linie des Geschehens, nach der er trachtete, in edlem Gleichmaß der Kraft durchzuführen, daß er sich in Leidenschaftlichkeit oft selbst überschrie und für die heftige Gebärde nicht immer ausreichende innere Begründung fand.

Aber diese Schwächen sollen uns doch auch nicht blind machen gegen das, was ihm gelang, gegen den warmen deutschen Herzschlag seiner Dichtung, die einen Dilthey ihn, den deutsch und zugleich heldisch Empfindenden, neben Treitschke stellen ließ, gegen seinen gesunden Wirklichkeitssinn, der sich auch in der Gestaltung lebendiger Volksszenen offenbarte, gegen seinen frischen und kernigen Humor. Wie Maync mit gutem Recht betont, „entspricht es ja nun einmal der germanischen Art im Gegensatz zur romanischen, eine Dichtung von hohem menschlichen Inhalt, auch wenn sie der letzten Formvollendung entbehrt, höher einzuschätzen als feinstes formales Künstlertum, das eines solchen Inhalts ermangelt. Formloser Gehalt ist uns immer noch viel mehr wert als gehaltlose Form." Diese Wahrheit ist durch den bei uns so einflußreichen weltbürgerlichen Kunstklüngel leider gar vielfach verdunkelt worden. Das vaterländische, staatsbürgerliche Empfinden und seine Inhalte, Vorstellungskreise, Erinnerungswerte gehören für bewußt gewordenes Deutschtum zu seiner Menschheit größten Gegenständen. Es stünde schlimm um eine Zeit, die das als „Tendenz" brandmarken wollte. „Ist doch" — wie Maync mit Fug und Recht hervorhebt — „der wahre Patriotismus, der sich nicht als aufreizender Chauvinismus darstellt, überhaupt gar keine Tendenz, sondern eine rein menschliche Urempfindung gleich der Liebe zu den nächsten Blutsverwandten; sein Fehlen ist ein sittlicher Mangel, ihn, als Gemeinschaftsgefühl, laut zu bekennen und öffentlich zu vertreten, eine sittliche Pflicht." Wir wollen uns aufrichtig freuen, daß unsre Literaturwissenschaft für solche gewichtige Tatsachen mit Entschiedenheit einzutreten beginnt.

Diese Bedeutung des Dramatikers Wildenbruch, die weit über Paul Heyse und der Leistung seines warmherzigen vaterländischen Schauspiels „Kolberg"[1]) steht, wollen wir uns also nicht trüben lassen. Ohne Frage erblicken wir in dem noch mitten im Schaffen und freilich nur noch matt im dramatischen Saft stehenden Gerhart Hauptmann, der mit ihm gleichzeitig und mit gleichem Erfolge um die weltbedeutenden Bretter rang, den bedeutenderen Dichter. Wie indessen seine Bühnendichtung unsrem höchsten Lebensgefühl, unsrer völkischen Staatsbewußtheit gegenüber versagt, das haben wir an seinem blutleeren Festspiel mit tiefer Verstimmung bestätigt gefunden.

Dabei hätte es des unglücklichen Hauptmannschen Puppenspiels gar nicht bedurft. Besaßen wir doch bereits ein unsrem gegenwärtigen völkischen Staatsempfinden wesensgleiches poetisches Bild der Freiheitskriege in dem „Vaterländischen Festspiel Stein (1806—1813)" von Eberhard König, einem echten Dichter und kerndeutschen Mann, das jedes weitere überflüssig machte. Gesunde deutsche Staatsgesinnung erfüllt dies prächtige Festspiel, voll Ehr-

1) Über diese Dichtung vgl. Heinrich Gloël, Paul Heyse, Kolberg. Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, 15. Leipzig u. Berlin 1905, B. G. Teubner.

furcht vor all dem Schöpferischen, das in der großen Zeit der inneren und äußeren Befreiung aus dem Schoß der Volkheit entbunden wurde, aber auch ehrlich und frei alles Überlebte, Krankhafte mit Namen nennend. Es ist ein zukunftsreicher und zukunftsfreudiger Geist, der in dieser volkstümlichen Dichtung sprudelt. Im starken Empfinden deutscher Art, ihrer ewigen Grundkräfte und des darin entwickelten Gemeinbewußtseins weist sie von jener keimreichen Zeit des Neuwerdens auf die Notwendigkeiten künftiger deutscher Schicksalsfügung hin und besteht glänzend die Feuerprobe im Flammenbad des Weltkriegfühlens. Aus diesem erwuchsen Königs Legenden „Von dieser und jener Welt", wohl eines der tiefgründigsten und deutschesten Bücher, die uns in neuerer Zeit geschenkt wurden. Des blühenden Balders Reich ist versunken; des Wodanssohnes Hermoder treuem Todesernst gehört unsere Zukunft. So in der Legende „Hermoders Ritt".

Doch wir kommen noch einmal zurück zu Hauptmann. Auch er kann dem Staatsbewußtsein dienen, wenn man will; freilich auf ganz eigenartige Weise. Denn lediglich mit verneinender Abwehr läßt er den Staat in seinem künstlerisch vollendeten „Biberpelz" erscheinen. Wir brauchen aber vor der Betrachtung dieses naturalistischen Meisterwerks — eines der ganz wenigen, die diese Richtung bei uns hervorgebracht hat — auch im Blickwinkel des Staatsbewußtseins nicht zurückzuschrecken. Wissen wir doch aus leidensvoller Erfahrung, daß auch die Staatsleitung unter vielen Berufenen nur wenig Auserwählte zählt, und wenn nicht immer ein Bismarck an der Spitze der Staatsgeschäfte stehen kann, so ist nicht zu verwundern, daß auch der Herr Amtsvorsteher irgendwo um Berlin nicht jederzeit ein auserwähltes Werkzeug ist, die Hoheit des Staates zu wahren. So kann es kommen, daß eine verschmitzte diebische Waschfrau ihn und seinesgleichen weit übersieht. Nur ganz verstohlen lugt hier die staatsbürgerliche Vernunft hinter den Kulissen hervor; man muß das Auge dafür haben.

Wohl wird die sittliche und staatliche Weltordnung gründlich über den Löffel barbiert, und dem Dichter liegt nicht das Geringste an der Moral oder Unmoral der Sache, es macht ihm sogar ein ersichtliches Vergnügen, die schlaue Diebin auf der ganzen Linie siegen, dabei so anmutend erscheinen zu lassen wie nur möglich — man kann an Kleists Dorfrichter Adam dabei denken, den allerdings die Gerechtigkeit schon im Stück selber ereilt. Und doch wird nach der in den menschlichen Dingen liegenden Vernunft und Notwendigkeit auch dieser Krug so lange zu Wasser gehen, bis er unvermeidlich einmal zerbricht; insofern gilt auch hier das Wort F. Th. Vischers, daß das Moralische sich von selbst versteht.

Daß die heitere Bühnendichtung wohl imstande ist, mit ihrem lachenden Humor am Aufbau staatsbürgerlicher Gesinnung mitzuwirken, hatte längst der gut bürgerliche Gustav Freytag durch seine „Journalisten" erwiesen,

in denen zum erstenmal der Verfassungsstaat mit seinen Folgewirkungen in Parteileben und Presse auf der Bühne erschien. Dies Stück kann so wenig veralten wie sein fast hundert Jahre älterer Vorgänger, das erste Lustspiel unsrer neueren Dichtung, in dem der Geist des großen Friedrich und seiner Taten weht, Lessings „Minna von Barnhelm". Beide sind mit gesundem Kunstverstand in den Boden ihrer Zeit gepflanzt und lassen sie lebendig werden im liebenswürdigen, gemütlich bewegten Bild einer Gesellschaft, die mit den großen öffentlichen Fragen eben dieser Zeit in innigster Beziehung steht; beide zeigen den engen Zusammenhang des Einzelgeschicks mit dem der Gesamtheit. In der politisch bewegten Gesellschaft unsrer Tage ist diese Verbindung enger und straffer geworden, bei Freytag gewinnt die Politik einen entscheidenden Einfluß auf Wohl und Wehe seiner Gestalten, auf das bürgerliche Privatleben. Steht bei Lessing die Gestalt des großen Friedrich bedeutungsvoll im Hintergrund, der der Dichter hier ein würdigeres Denkmal gesetzt hat als in seinen von allen guten Geistern verlassenen Oden, so befinden wir uns bei Freytag im Bannkreis des neuen innerpolitischen Treibens im Nachmärz. Es handelt sich um Liebe und Politik. Der gesunde Sinn seiner poetischen Wirklichkeitskunst hat die Parteien im Ungewissen gelassen — wenn man sie auch ohne Mühe erkennen kann, und er predigt lächelnd die Duldung des über das Staatswohl anders Denkenden. „In Glaubenssachen wird jeder gebildete Mensch die Überzeugung des anderen tolerieren, und in der Politik behandeln wir einander wie Bösewichter, weil der eine um einige Schattierungen anders gefärbt ist als sein Nachbar." In diesem Satz haben wir das Leitmotiv dieses politischen Lustspiels.

Gustav Freytag führt uns zur erzählenden Dichtung. Auch hier ist eine Nachlese zu halten, die nicht unlohnend bleiben wird. Unter den großen Prosadichtern des abgeschlossenen Zeitraums unsres poetischen Realismus stehen mehrere in ersprießlicher Beziehung zu unsrem Gegenstand.

In erster Linie ist die Dichtung zu nennen, die am Eingang unsrer großen neueren Erzählungskunst ragt, Immermanns „Oberhof" mit dem wuchtigen Bild des deutschen Bauern in seinen beharrlichen, volkerhaltenden Werten und auch seiner echt bäuerlichen staatsbürgerlichen Beengtheit bei aller sonstigen Weite des Gesichtskreises, mit der Lobpreisung des „unsterblichen Volkes", worunter der Dichter „die Besten unter den freien Bürgern und den ehrwürdigen, tätigen, wissenden, arbeitsamen Mittelstand" versteht. Dies Werk, mit dem sein Schöpfer zu unsren großen Dichtern zählt, führt uns „zum Vaterländischen, wo die starken Wurzeln unsrer Kraft liegen, zur Geschichte, die uns nach Goethe als Bestes den Enthusiasmus gibt, und die uns erzieht für den Staat, das Rückgrat alles sozialen Lebens ..."[1]) Richard

1) Vgl. Harry Maync in der Einleitung zum „Münchhausen". Immermanns Werke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Bibliographisches Institut.

Wagner läßt in seinen „Meistersingern von Nürnberg“ das verklärte Bild altdeutschen Bürgertums, von der Macht der Ideen getragen, erscheinen.[1])

Eine Gestalt von nicht geringeren Maßen als Immermanns Hofschulze schuf gegen den Ausgang dieser ganzen Entwicklung Theodor Storm, der Landsmann Hebbels und Liliencrons, dessen hundertsten Geburtstag wir im Beginn des vierten Weltkriegsjahres feierten. Der Strandbauer Hauke Haien, Fausts schlichtbescheidener Tatgenosse, in der geschlossenen Einheit und Reinheit seines auf das Wohl des Ganzen gerichteten Strebens der größten Gestalt der Weltdichtung überlegen, geht in einem großen Ziel auf, das von ausgesprochen staatsbürgerlichem Empfinden gesetzt wird. Gegen den Widerstand der stumpfen, am eigenen kleinen Vorteil klebenden Welt setzt er sich durch und geht tragisch in seinem vollendeten Werk unter. Aber seine Schöpfung wird bestehen, und sammetgrün wird jeden neuen Lenz im Hauke-Haien-Kog, den er seinem Volke schenkte, wie ihm Kleist seine „Hermannsschlacht“ schenken wollte, die junge Saat aufgehen.

„Denn machtlos, zischend schoß zurück das Meer —
Das Land ist unser, unser soll es bleiben.“

So heißt es im „Osterlied“. Die friesische Sagengestalt dieses bäuerlichen Deichgrafen weist auf unsren großen Deichhauptmann Otto v. Bismarck hin, wie ihn Lederers Meisterhand in mythischer Größe zu Hamburg im Steinbilde aufgerichtet, den Gustav Frenssens epische Dichtung so schlimm verfehlt hat. Der „Schimmelreiter“ aber gehört zu unsren stärksten klassischen Dichtungen, zu denen, die für die Erziehung des Gemeinfühlens, einer urtümlichen Staatsbewußtheit künftighin — wir werden in diesem Jahr auch billige Ausgaben bekommen — unsrer Jugend unbedingt erschlossen werden müssen.

Storms politisches Empfinden erschöpft sich im Kampf seiner Heimat gegen die dänische Fremdherrschaft[2]) und hat uns einige wenige unsrer stärksten vaterländischen Gedichte gegeben, dazu auch jenes wundersame Stimmungsbild aus dem Freiheitskampfe Schleswig-Holsteins „Ein grünes Blatt“, wo uns die Seele dieser um ihr Dasein ringenden deutschen Heimat in Menschengestalt von unendlichem duftigen Reiz entgegentritt, wo Urtiefen unsres vaterländischen Bewußtseins sich auftun: „Es ist für diese Erde, ... für dich, für diesen Wald — — — damit hier nichts Fremdes wandle, kein Laut dir begegne, den du nicht verstehst, damit es hier so bleibe, wie es ist, wie es sein muß, wenn wir leben sollen, — unverfälschte, süße, wunderbare Luft der Heimat.“ Hier rühren wir an das Geheimnis der Urkräfte völkischen

1) Robert Petsch, Richard Wagner, Die Meistersinger. Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, 10. Leipzig u. Berlin 1903, B. G. Teubner.
2) Vgl. bei Schütze-Lange, Theodor Storm, Sein Leben und seine Dichtung (Berlin 1907, Gebr. Paetel), den Abschnitt: Für Schleswig-Holstein.

Staatslebens, an die Macht der Heimat. Von dieser Heimat Storms nahm das große Einigungswerk seinen Ausgang.

„Hör mich! — Denn alles andere ist Lüge —
Kein Mann gedeihet ohne Vaterland."

Unter den namhaften lyrischen Dichtern der Zeit zwischen den Freiheitskriegen und der Reichsgründung haben, wenn man von einer kleinen Auslese einzelner, meist Gemeingut gewordener Dichtungen absieht, nur zwei eigentliche Fühlung mit dem Staatsgedanken; denn die auf der Zinne der Partei stehende politische Dichtung gehört nicht hierher.[1]) Das ist einmal Ludwig Uhland, der kerndeutsche Schwabe, dessen ganzes Leben und Schaffen eine Betätigung edelsten Volks- und Staatsempfindens war. Seine in der trüben, rückläufigen Zeit nach dem begeisterten, opfervollen Freiheitskampf entstandenen „Vaterländischen Gedichte" sind mit ihrer freien Mannhaftigkeit, mit ihrer klaren Einsicht in das, was gesundem völkischen deutschen Staatsleben nottut, heute und weiterhin noch erstaunlich zeitgemäß. Sie verdienen um so größere Beachtung, als sie zugleich aus der Seele eines echten, starken Lyrikers klingen, der in allem vom natürlichen, edlen Maßempfinden geleitet wird.

„Der Deutsche ehrt' in allen Zeiten
Der Fürsten heiligen Beruf,
Doch liebt er, frei einherzuschreiten
Und aufrecht, wie ihn Gott erschuf."

Vernehmen wir da nicht ein Kleistisches Leitmotiv, aus der märkischen Tonart ins Schwäbische übertragen? An alle Schichten des Volkes wendet sich Uhlands mahnendes Wort; es zeigt ein Wunschbild der Staatsgesinnung nach „des Deutschen Sinn und Art" und mahnt an die Pflichten, die darin enthalten sind.

Auch der Reichsherold Emanuel Geibel bleibt für alle Zeit ein treuer, redlicher, warmherzig besorgter Mahner des deutschen Staatsgewissens. Ihm war wie seinem großen Vorgänger im deutschen Mittelalter Walter von der Vogelweide das gegeben, was Storm in späteren Jahren als seinem Empfinden nicht gemäß ablehnte: er mochte und konnte „Trompete blasen", und diese seine Trompete hatte einen hellen, guten Klang, Fülle und Inhalt. Wie lebendig die Stimme eines solchen Sängers bleibt, das konnte seine Mahnung aus der Konfliktszeit 1865 die Deutschen des Sommers und Herbstes 1917 und der jüngsten Monate belehren:

„Erhitzt bekämpfen sich die Reihen
Zur rechten und zur linken Hand,
Und überm Hader der Parteien
Denkt keiner mehr ans Vaterland."

---

1) Ich verweise auf die kurzen Ausführungen Georg Witkowskis im Abschnitt über die politische Lyrik seiner „Entwicklung der deutschen Literatur seit 1830" (Leipzig 1912, Voigtländer).

Wie hellsichtig von höchster Warte Geibel das Werden des deutschen Wesens überschaute, dafür nur zwei Belege. Aus den fünfziger Jahren und ihrem freudigen wissenschaftlichen Aufschwung stammen die Sonettzeilen:

„Ein Großes aber mangelt dieser Zeit:
Das eigne Dach und Fach, das mit Vertrauen
Die Brust erfüllt und drin die Rast gedeiht.
Noch heimatlos, bei Sonn' und Wettergrauen
Sitzt sie auf Trümmern der Vergangenheit
Und Quadern, für der Zukunft Bau gehauen."

Im Jahre der Erfüllung seines Reichssehnens, die er mit so markigen Tönen begleitet hat, vernehmen wir dann zur Friedensfeier das weitschauende Wort:

„Und wie sich jede Kraft zum Dienst des Ganzen
In treuer Arbeit froh geschäftig regt,
Beginnt aufs neue, von den heil'gen Wettern
Der großen Zeit geläutert und gereift,
Der deutsche Geist sein hohes Tagewerk.
In Kirch' und Staat, in Wissenschaft und Kunst
Erlöst vom Bann des Fremden, sucht er sich
Die eigne Bahn und schafft sich selbst die Form."

Wir wissen, daß diese frohe völkische Zuversicht an der Schwelle des neu errichteten Reichsgebäudes noch arg verfrüht war, daß die volkheitliche Selbstbesinnung, in der allein die Festigkeit des Baus für künftige Zeiten gegeben sein kann, sich nur langsam und zögernd anbahnte und eigentlich heute noch in den Anfängen steht. Der Weltkrieg hat diesem inneren Werden mächtigen Antrieb verliehen. Aber noch immer ist unser Volk an den Scheideweg gestellt, ob es in weltbürgerlicher Allseitigkeit fürderhin sein Heil suchen will oder vielmehr in seiner eignen unter allen fremden Pfropfreisern wurzelstark gebliebenen Volkheit, ob es — ohne Verzicht auf vielseitigen, reichen Gewinn aus fremden Nähr- und Düngstoffen — die Triebkraft seines Weltwerdens in der Entwicklung der eingeborenen eigenen Art finden will, wie der Heroldsruf eines auch für fremde Schönheit so warm empfänglichen Dichters uns vor einem halben Jahrhundert schon mahnte. Unsre Naturwissenschaft hat in der Not der Zeit gelernt, die Nährkraft unsrer Felder aus heimischer Luft zu gewinnen. Sollte nicht unser Geistesleben nachgerade begreifen, daß seine beste Nahrung in der geistigen Luft unsers Volkstums lebt, für die alle fremde Bildungseinfuhr nur unzulänglicher Ersatz bleibt?

Doch wir kehren noch einmal zurück zur erzählenden Dichtung. Bausteine des Staatsbewußtseins finden wir weiterhin bei einer Reihe unsrer besten Erzähler. Wilhelm Heinrich Riehls viel zu wenig gewürdigte kulturgeschichtliche Novellen bringen vielerlei Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des von Immermann so hochgepriesenen staatsschöpferischen Bürgertums. Wilhelm Raabe und Theodor Fontane, ohne Zweifel beide unsren großen Könnern zuzurechnen, bieten Bilder aus dem geschichtlichen Werdegang unsres Volkes. Auch Willibald Alexis findet hier seinen Platz. Raabe

hat unter anderm in seinen „Alten Nestern"[1]) das Weltwerden des deutschen Michels gezeichnet, beide führen uns in die großen Kämpfe der deutschen Vergangenheit, wozu jetzt Ricarda Huch ihren „Großen Krieg" beigetragen hat, und in die Zeit der Freiheitskriege; Fontane hat auch die Gestalt des großen Friedrich, an der seine ganze eigene Zeit — mit Absehung von etlichen volkstümlichen Strophen — gescheitert war, in seinen Balladen vor unser Auge gestellt, wie Adolf Menzel — in freilich weit bedeutenderem Umfange — sein Darsteller im Bilde geworden ist, der größte Vertreter staatsbewußter deutscher Bildkunst. Nicht vergessen soll man in dieser Reihe August Sperls großen Roman „Die Söhne des Herrn Budiwoi" mit seinem tiefernsten, erzgegossenen Bild vom Kampf des Deutschtums gegen das Slawentum, zu dem Rudolf Hans Bartsch mit der süßen, sinnlichen Weichheit seines „Deutschen Leids" kein irgendwie vergleichbares Gegenstück zu bringen vermochte. Dieser lyrische Roman mag — bei allen sonstigen Werten — in der Dichtung vom Staatsbewußtsein als Gegenbeispiel angeführt werden. Vor allem aber ist nun zurückzukommen auf Gustav Freytag, von dem Richard M. Meyer mit Recht sagt, daß er unter den deutschen Volkserziehern immer mit an erster Stelle zu nennen sein wird. Er gehört hierher mit dem Entwicklungsgang seiner Ahnenreihe, in der wir das Werden unsres Volkes als große Einheit zusammengefaßt sehen, dann aber mit seinem Roman „Soll und Haben", der ersten großzügigen Darstellung der sozialen Schichtung unsres Volkes und der nationalen Arbeit unsres schaffenden Bürgertums im bewußten Gegensatz deutscher und undeutscher Art. Es ist nicht nötig, das hier im einzelnen zu verfolgen, was jedem bekannt sein kann. Dagegen mag diese ganze Reihe mit dem Hinweis auf einen unsrer gegenwärtigen Erzähler, der an Freytags Werk im gedachten Sinne unmittelbar anknüpft, abgeschlossen und hiermit auch der Dichtung unsrer Tage ihr Recht gegeben werden.

Keiner hat seit Freytags Arbeitsroman die Frage nach den im tätigen Bürgertum, in seiner nationalen Arbeit vorhandenen staatsbürgerlichen Werten so entschieden aufgenommen und beantwortet wie Rudolf Herzog. Ihm war im Verlaufe seines Schaffens immer deutlicher geworden, wie unser Gemeinschaftsleben auf den Kräften sich aufbaut, die in der Familie und im schaffenden Leben wurzeln. Diese Kräfte sind völkischen Ursprungs, sie finden ihr Ziel im deutschen Volksstaat. In drei Romanen hat Herzog im Jahrzehnt vor dem Weltkrieg diesen Gegenstand behandelt. Zuerst in den „Wiskottens", dann in den „Hanseaten" führt er uns in die Werkstatt der deutschen Weltwirtschaft, in das rheinisch-westfälische Großgewerbe, in die Hamburger Reederei. Es folgten die „Burgkinder", wo der Dichter

1) Paul Gerber, Wilhelm Raabe, Alte Nester. Deutsche Dichter des 19. Jahrhunderts, 19. Leipzig u. Berlin 1905, B. G. Teubner.

im rheinischen Weinbau den Segen der Arbeit auf der vaterländischen Scholle, die Wunderkraft des heimischen Bodens lebendig werden läßt. Dieser Segen bewährt sich zur Zeit der schweren Not in der Beharrlichkeit der angestammten Art gegenüber einem fremden, verführerischen Geist, dem schwächere Gemüter zum Opfer fallen; er gebiert die Tat im Kampf für Deutschlands Befreiung, in dessen Verlauf der Roman versetzt. Seine zeitliche Fortsetzung bringt der zu Beginn des vierten Weltkriegsjahres herausgekommene Roman „Die Stoltenkamps und ihre Frauen", eine eigentliche Ausgeburt dieser großen Zeit, das Buch vom deutschen Stahl, von seinem Werden im Laufe eines Jahrhunderts, von der Willenskraft derer, die ihn uns gaben. Zum erstenmal wird hier der Gedanke der nationalen Arbeit mit dem Staatsgeschick unsres Volkes in engster Verbindung dichterisch verwoben. Gemeinsam ist diesen Büchern das Suchen nach deutscher Lebensgestaltung, der Glaube an die Güte des Lebens, an menschliche Kraft und Schönheit, an den Wert und die Zukunft unsres Volkstums und seiner Eigenkräfte, an den Bestand und die großen Weltaufgaben des Reichs. Sie alle beherrscht immer bewußter „das erwachte Bewußtsein, ein Teil des Ganzen zu sein, ein Werksangehöriger des Vaterlandes". So heißt es in den „Stoltenkamps". Sie predigen Lebensbejahung, Volksbewußtsein, das sich im Nationalstaat erfüllt. Nicht in Ruhmredigkeit; denn nicht den deutschen Stolz will der Dichter wachrufen: „nur den deutschen Verstand".

Man wird Herzogs Erzählungskunst nur gerecht, wenn man sich gegenwärtig hält, daß es in die Wirklichkeit des Lebens gepflanzte Idealkunst ist, deutlicher vielleicht gesagt, das Bild verklärter Wirklichkeit in dem Sinne, wie es Keller von seiner Schweizer Staatsnovelle bekannte. Hier werden wir in Verbindung gesetzt mit dem gesunden Nährboden unsres staatsbürgerlichen Seins. Das ist Herzogs großes Verdienst, daß er für die Erzählungskunst unsrer Zeit, in der so unsäglich viel Kulturbrüchigkeit und Lebensverachtung, so viel wurzellose Weltbürgerlichkeit, so viel blutlose Formkunst sich breitmacht, den Anschluß an die Grundwerte unsres tätigen, hoffnungsfreudigen, zukunftsgewissen volkheitlichen Lebens gesucht und gefunden hat. Er gestaltet seine Gedanken mit prachtvoller, immer mehr ausreifender, bald feierlicher, bald humorvoller Beredsamkeit, läßt sie in lebendiger Gesprächsführung, in einer Sprache von bildhafter Ausdruckskraft und voll treffenden Mutterwitzes lebendig werden. So setzt sich sein staatsbürgerliches Weltempfinden, frei von aller äußeren Bindung dem Rechte des eigenen inneren Fühlens folgend und doch in Ehrerbietung vor dem Gewordenen, vor dem vernünftigen Herkommen, dichterisch in Kräfte um, die weiterwirken, gleich dem Rebboden seiner rheinischen Heimat, der mit saurer Mühe bestellt wird und uns dann, so ihm der Himmel gnädig ist, seine herzerfreuenden Gaben schenkt. Man ermißt diese Wirkung am besten, wenn man etwa Thomas

Manns „Buddenbrooks“ danebenstellt: ein künstlerisch wohl wertvoller Roman, aber doch ein Bild des Niedergangs, des Verfalls. Dies innerlich eiskalte und darum auch mit Notwendigkeit innerlich unwahre Sittenbild will eine Entwicklung deutscher Schicksale geben, geht aber an allen persönlichen und überpersönlichen Werten deutscher Lebensgestaltung im Engern und Weitern, an allen Aufgaben und Fragen unsres Volks- und Staatslebens geflissentlich vorbei. Was Mann in der Bekenntnisnovelle „Tonio Kröger“ als Ziel und Maßstab seines Dichtens verkündet, müßte den Untergang unsrer völkischen Dichtkunst herbeiführen, wenn dieser Geist bei uns zur Herrschaft gelangte. Wir können, wie wir sagten, Werturteile über die Erzeugnisse der unmittelbaren Gegenwart schwer abgeben, weil wir nicht über uns selber urteilen können. Aber das ist gewiß, diese Romane Herzogs haben vielen im tätigen Leben unsrer Zeit Stehenden und Ringenden das gegeben, was sie suchten: Lebensfreudigkeit im Glauben an das Fruchtbare ihres eigenen Tuns, an das Gedeihen unsres völkischen Wesens. Darum sind sie auch recht wohl geeignet und berufen, unsre Jugend in Beziehung zur zeitgenössischen Erzählungskunst zu setzen und sie auf mannigfache Fragen und Aufgaben unsres staatsbürgerlichen Seins stimmungsreich hinzuführen.

Mögen die ästhetischen „Geschmäckler“ sich an das halten, was ihnen mehr zusagt. Mögen sie es halten mit der selbstbespiegelnden Sucht des „Skalden“, von dem Uhland ironisch berichtet:

> „Nicht hatt' er Zeit, zu achten
> Auf euers Volkes Schmerz,
> Er konnte nur betrachten
> Sein groß, zerrissen Herz.“

Mögen sie sich von seelenzerfasernden Krankheitsbildern kitzeln lassen und sich gar für die volks- und staatsfeindlichen Schlammgeburten eines Gustav Meyrink einsetzen. Man kann keinem erwachsenen Menschen wehren, seinem guten oder schlechten Geschmack zu folgen. Wohl aber ist es uns Recht und Pflicht, den Geschmack unsrer Jugend zu bilden und sie auf die starken Wurzeln unsrer und ihrer, also unsres Volkes künftiger Kraft hinzuweisen, die im gesunden Bewußtsein unsres staatgewordenen und staatsbewußten Volkstums und aller seiner fruchtbaren Eigenkräfte unvergänglich leben.

Hiermit stehen wir am Ausgang unsrer Betrachtung. Worauf es ankam, das war, zu zeigen, wie wir in den großen Schöpfungen unsrer Staatsdichtung seit Heinrich v. Kleist ein ebenso wertvolles als unersetzliches Werkzeug staatsbürgerlicher Erziehung besitzen. Sie erweitern, dem Fortschreiten der deutschen Weltanschauung vorausschreitend oder es begleitend, in bedeutsamer Weise den in der Dichtung des 18. Jahrhunderts gegebe-

nen geistigen Vorstellungskreis und stellen die Jugend vor Lebensfragen, die uns gerade die gewaltige Gegenwart den wichtigsten unsres Erdendaseins zuzurechnen gelehrt hat. Sie bilden nicht etwas wie ein Lehrgebäude — wie man denn überhaupt den Geist der Kunst nicht auf starre Formeln ziehen soll. Aber sie umfassen den ganzen Kreis der für unser Staatsbewußtsein grundlegenden Fragen und Aufgaben. Demgemäß läßt sich diese Staatsdichtung ebensowohl als Ganzes betrachten wie auch in gesonderten Stoffgruppen oder in den einzelnen Erscheinungen. Stets stoßen wir darin auf die Weltanschauung unsrer führenden Geister. Es ist niemals halbwertige Lehrdichtung, nichts, was flüchtiger Unterhaltung dienen könnte, nichts, was bloße Liebhaberei wäre, sondern große, echte, für unser Weltfühlen grundbauende Kunst von eigenartiger, vielfach neuer Formensprache, die rein als solche dem Geist reichste Förderung bietet. Sie ist dem Verständnis der Jugend ohne Einschränkung zugänglich, stellt dem denkenden Verstand anspruchsvolle ernste und wichtige Aufgaben, mit denen sich der werdende Mensch notwendig auseinandersetzen muß, und ergreifen zugleich den ganzen Menschen mit gefühlsmäßiger Kraft. Auch den reifen Menschen werden sie immer von neuem fesseln und alle innerlichen Naturen in stets neuem Erleben durchs Leben begleiten. Es ist klassische Dichtung so gut wie die des 18. Jahrhunderts.

So erfüllt diese Staatsdichtung im höchsten Sinne alle Anforderungen, die wir an den Bildungsstoff unsrer Jugend zu stellen haben. Sie wirkt um so lebendiger, als sie aus volkheitlichem, wirklichkeitsbewußtem Weltfühlen erwachsen ist, das unser deutsches Staatsbewußtsein einzig wahrhaft bilden und formen kann, das uns noch etwas ganz anderes bietet als die Zeugnisse vom Staatsfühlen fremder Völker, auch die der Antike. Sie atmet unmittelbar unser eigenes Lebensgefühl, bewegt sich in Lebensverhältnissen, die unsren Daseinskreis umschließen. Alle diese Lebensbilder und -gestalten sind uns in ihrem völkisch selbheitlichen Eigenleben blutwarme Gegenwärtigkeit; welches auch immer ihre Einkleidung sein möge, stets lassen sie aus den Lebensverhältnissen und Lebenstrieben, im Geist der Lebensziele gegenwärtigen Deutschtums den engen Zusammenhang des äußeren Geschicks mit dem Innenleben unsrer Volkheit vor das Auge treten.

Neben die für die reine Menschlichkeit deutscher Weltanschauung grundbauenden Werte des älteren weltbürgerlichen deutschen Idealismus im 18. müssen die des volks- und staatsbewußten Idealismus im 19. Jahrhundert treten, neben die rein menschliche die staatsbürgerliche Persönlichkeitsbildung. Erst so gelangen wir zu der notwendigen Abrundung des nationalen Erziehungswerkes, soweit es von den Kräften unsrer Dichtung gespeist wird — und wir haben festgestellt, daß dies die stärksten und wirksamsten sind, über die wir überhaupt verfügen.

Es scheint nicht überflüssig, hierauf noch in geistesgeschichtlicher Richtung mit einem Wort einzugehen. Wir haben nämlich dabei zu kämpfen gegen den eingewurzelten Glauben an den alleinseligmachenden Klassizismus, der einem gesunden Verhältnis zu den Dingen unsrer Kunst so lange hemmend und störend im Wege gestanden hat und, trotzdem diese Betrachtungsweise wissenschaftlich abgetan ist, nach dem Gesetz der Trägheit heute noch bei vielen hinderlich bleibt. Mit anderen Worten, wir müssen endlich einmal — das kann nicht oft und nachdrücklich genug gesagt werden — den Mißbrauch des Wortes „klassisch" abstellen, gegen den schon Herder aufgetreten ist, wir müssen uns abgewöhnen, von klassischer und nachklassischer Dichtung und in irriger Anlehnung an die römische Literaturgeschichte von einem goldenen und silbernen Zeitalter unsrer neueren Dichtung zu reden; wir müssen einmal begreifen, daß unsre Dichtkunst klassische, das heißt Meisterwerke zu den verschiedensten Zeiten, so gut im Mittelalter wie in der Neuzeit und im 19. so gut wie im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat — die Reihe der großen, klassischen Dichter und Schöpfungen unsrer Dichtkunst im 19. Jahrhundert ist unter dem hier maßgebenden Gesichtspunkt der Staatsdichtung nichts weniger als erschöpft. Darum ist die Fragestellung: 18. oder 19. Jahrhundert? für den deutschen Unterricht als grundfalsch mit Entschiedenheit von der Schwelle zu weisen.[1]) Wir brauchen das eine genau so gut wie das andere. Es darf nicht heißen, Schiller oder Kleist, sondern Schiller und Kleist.[2]) Im gleichen Sinne sind uns Hebbel und Grillparzer ebenso unentbehrlich wie Lessing, wie Goethes Seelendramen, wir können auf Liliencron und nunmehr auf die Weltkriegsdichtung so wenig verzichten wie auf die Dichter der Freiheitskriege, auf Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Storm so wenig wie auf die früheren Klassiker.

Um das Verständnis der Werke unsrer Staatsdichtung sicherzustellen, bedarf es einer eindringenden Vertiefung in ihren Gehalt und in ihre Ausdrucksformen, Werte, die sich nicht leichter erschließen als die irgendeiner Dichtung anderer Zeit, und es gibt nirgendwo in unsrer früheren Dichtkunst oder anderwärts Erscheinungen, deren Bekanntschaft eine solche gründliche Beschäftigung irgendwie überflüssig machen könnte. Das Verständnis eines jeden geistigen Inhalts, also auch jedes Kunstwerks hat seine ganz bestimmten Voraussetzungen. Diese Voraussetzungen hat der erziehliche Unterricht zu erwägen und zu berücksichtigen. Man kann bei einer gewissen Vertrautheit mit Schillers Bühnendichtung weitere Dramen dieses Dichters in der Schule ganz kurz behandeln, unter Umständen dem eigenen inneren Anteil der Jugend überlassen. Aber man kann davon nicht das Verständnis

1) So Alfred Biese im „Panther", Dezemberheft 1916.

2) Das gilt ebenso gut für Meyer-Benfeys Versuch (a. a. O.), Kleist gegen Schiller auszuspielen, wie für Goldscheiders im umgekehrten Sinne gehaltene Fragestellung (Monatsschrift für höh. Schulen 1913, S. 652).

einer Dichtung von Kleist oder Hebbel erwarten. Aus alledem ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit, daß der deutsche Unterricht den in ihrer Art unvergleichlichen, geist- und charakterbildenden Werken unsrer Staatsdichtung ein gleich sorgfältiges Augenmerk und ebenso ernste gewissenhafte Arbeit zuwenden muß wie den bis heute allzu einseitig und ausschließlich im Mittelpunkt der Betrachtung stehenden Werken der Klassik, wenn er nicht an einem wesentlichen, einem Kernpunkt seiner Aufgaben vorübergehen will. Aber auch die Vertreter aller übrigen Unterrichtsfächer müssen mit diesen Werten vertraut sein, um sich stets darauf beziehen zu können.

Mit Recht stellen unsre Lehrpläne die Forderung, unsre Jugend solle sich auf Grund der Beschäftigung mit den Geisteswerken fremder Völker eine lebendige Vorstellung von deren eigenartiger Kultur erarbeiten. Keine Lehrverfassung darf jedoch dabei vergessen, daß der Wurzelboden unsrer Bildung, unsrer Weltanschauung, unsres Lebenswillens in unsrer eigenen Kultur liegt, daß diese unsre völkische Kultur sich nicht nur zur höchsten und reinsten Menschlichkeit, sondern auch zu einem großen und edlen, von keinem früheren oder gegenwärtigen Volke erreichten, ganz gewiß in dieser Ausprägung uns allein eigenen Staatsbewußtsein emporgeläutert und gefestigt hat. Diese von unsren führenden Geistern gezeitigte, in ihren Werken erschlossene deutsche Staatskultur unsrem Volk zu Fleisch und Blut gehen zu lassen, muß eine der vornehmsten Aufgaben unsrer Jugendbildung werden, und auch hier, gerade hier müssen wir aus den Quellen schöpfen. Auf keine andere Weise geschieht das lebendiger und nachhaltiger, als daß wir die schöpferischen Gestaltungen dieses Staatsbewußtseins in der deutschen Dichtung zum geistigen Besitz unsrer Jugend machen, damit sie durch lebensvolle Einfühlung von hier aus weiterwirken, das Wollen und Handeln der kommenden Geschlechter bestimmend. Nur so schließt sich der Ring einer ihrer Aufgaben umfassend und und klar bewußten staatsbürgerlichen Erziehung zu geschlossener Nationalbildung; nur so erfüllen wir eine der dringendsten Pflichten gegen die Zukunft unsres Volkes.

Deutschkunde

als Bildungsgrundgesetz und als Bildungsstoff

von

Wilhelm Peper



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1919

Zeitschrift für den deutschen Unterricht: 13. Ergänzungsheft

Druck von B. G. Teubner, Dresden

Vorwort.

Die Zukunft fordert vom deutschen Bildungswesen, daß es den einzelnen zu höchster Kraft emporhebe, ihn aber zugleich auch fähig und bereit mache, sich opferwillig und restlos seinem Volke anzuschließen. Da dieses Volksgefühl, wie eine psychologische Durchleuchtung es zeigt, im wesentlichen durch die Deutschkunde — in ihrem weitesten und tiefsten Sinne gefaßt — gepflegt wird, muß diese ein Bildungsgrundgesetz der Zukunftsschule werden. Es gilt da nicht grundstürzende Änderungen; der Gehalt des deutschen Lebens muß aber alle Formen und Arbeiten der Jugendbildung durchströmen; ein volles Bild vom Wesen und Reichtum deutschen Geistes- und Volkslebens muß in den Herzen erstehen. Die Deutschkunde als Bildungsstoff soll darum alle seine wesentlichen Seiten umfassen, z. B. Persönlichkeitsleben, Heldentum, Religion, Sittlichkeit und Sitte, Volkswirtschaft, soziales und staatliches Leben, Kunst, Sprache u. dgl. Die Ausbildung der Lehrerschaft ist auf diese Zukunftsaufgabe einzustellen. Wohl wird der Aufbau fast aller Fächer davon berührt; aufs wesentlichste aber müssen der deutsche und der geschichtliche Unterricht Träger der Arbeiten werden; neben die Wirkung der Schulen, einschließlich der Fortbildungsanstalten, kann sich ergänzend die Tätigkeit des Volksbildungswesens stellen. Für dies weitgespannte Feld völkischer und staatsbürgerlicher Bildung möchte diese kleine Schrift einen schlichten Rahmen und einzelne Anregungen geben. Die Ausführung des Werkes selbst wird viel deutsche Herzen und Hände, wird die volle Kraft der deutschen Lehrerschaft fordern.

Die Schrift war im Anfang 1918 verfaßt und im Oktober gedruckt worden. Durch die politischen, sozialen und pädagogischen Neugestaltungen sind einzelne Ausführungen hinfällig geworden. Doch bleiben die Grundauffassungen dauernd geltend: Jedes Glied unsers Volkes muß zu größtmöglicher Persönlichkeitsentfaltung herangebildet und zu vollster Hingabe an die Volksgemeinschaft erzogen werden; darum muß alle Bildung in deutscher Kultur und deutscher Arbeit ruhen, damit unser Volk in harmonischer Arbeitsgemeinschaft mit der Völkerwelt sein Eigenleben gesegnet leben kann.

Wilhelm Peper.

Inhaltsverzeichnis.

Erster Abschnitt.

Unsere Zukunftsaufgaben.

Wir stehen in der furchtbarsten Erprobung, die jemals einem Volke auferlegt ward; aber eine nicht minder schwere wird dem Friedensschlusse folgen. Auch bei ungestörter Grenzgestaltung und bewahrtem Spielraum unserer wirtschaftlichen Kräfte wird die Bodengrundlage, auf der wir fußen, verhältnismäßig schmal bleiben. Der Friedenszustand wird, auch ohne politisch ausgesprochenen Wirtschaftskrieg, ein Wetteifern mit geistigen und wirtschaftlichen Mitteln bleiben. So müssen wir denn durch höchste Emporbildung unserer Volkskraft unseren Lebensraum uns sichern.

Diese Forderung, Höchstleistung der Volkskraft, wurzelt zugleich in idealem Grunde. Es gilt für uns, den ganzen geistigen Reichtum des geschichtlich entwickelten deutschen Lebens zu bewahren und, da völkischer Stillstand das Abwärtsgleiten bedeutet, zu vollerer Blüte zu entfalten. Die Auswirkungen des Krieges zwingen uns mit verdoppelter Schärfe dies Gebot auf. Einerseits hat diese Notzeit die Herzen emporgerissen und eine Fülle sittlicher völkischer Kräfte aus den Tiefen der Volksseele strömen lassen; und diese Flutwoge darf nicht wieder verebben. Das gute Gewissen in unserem Kampfe und das sittliche Recht auf Zukunft ruht für uns zu stärkstem Teile in den geistigen und edelmenschlichen Werten, die das Deutschtum für die Menschheit in sich trägt. Anderseits hat die lange Notzeit auch allerlei geistiges Gefüge gelockert. Solche Schäden sind auszumerzen; zugleich müssen Jugend- und Volkserziehung arbeiten, daß nicht als Nachwirkung der unerhörten Hochspannung ein Nachlassen der sittlichen Volkskraft eintritt.

Diese genannte Forderung, innere Erneuerung und Höchstleistung der Volkskraft, schließt nun ein Doppeltes in sich: Jeder einzelne muß zu vollster Kraftentfaltung herangebildet und zugleich zu ganzer Hingabe an die Volksgemeinschaft erzogen werden, die ihrerseits organisch alle Kräfte zu einer Gesamthöchstleistung zusammenfassen muß.

Ein wesentlicher Teil dieser Aufgaben liegt also im Gebiete der Jugend- und Volkserziehung.

Die Schule hat wohl einerseits die Aufgabe, eine gewordene Kultur stillwirkend weiterzugeben, zeigt also die Züge der Lebensgestaltung, auf deren

Grund sie steht. Anderseits aber soll sie der Volksgesamtheit auch Pfade bahnen in ein höher aufsteigendes Zukunftsland. Nun bezeichnet 1914 den Beginn eines neuen Lebensabschnittes für unser Volk. 1789 brachte die Ideen der Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Das 19. Jahrhundert war angefüllt mit den Gedanken des Liberalismus, des ungebundenen freien Spiels aller Einzelkräfte, mit der Idee der schönen persönlichen Selbstvollendung. 1914 überhöhte diese Gedanken durch die Forderungen der Einordnung, der Hingabe an die überpersönliche größere organisierte Gemeinsamkeit. Freilich traten diese Ideen nicht urplötzlich aus dem Nichts heraus; sie leuchteten im deutschen Werdegange seit langem, freilich oft verdunkelt, in blitzender Schärfe z. B. in der Entwicklung des friderizianischen Staatswesens. Und wenn der Weltkrieg sie zum leitenden Gedanken unseres Volkslebens machte, so ist dadurch jenes andere individuelle Erziehungsideal der persönlichen Selbstvollendung nicht einfach entwertet, sondern es ist aufgenommen in die neue Forderung. Es wird sich also für die Zukunftsgestalt unseres Bildungswesens nicht darum handeln, an die Stelle eines sogenannten humanistischen Ideals ein ganz entgegengesetztes, ein völkisches, staatliches oder politisches, zu setzen, sondern es ist vielmehr unter Verschmelzung der Elemente eine zeitgerechte, wirkungsreiche Form herauszugestalten.

Diese Ziele sind nun anzustreben durch bewußte, planmäßige Zusammenfassung aller erziehenden Volkskräfte, und zwar so, daß sowohl eine den Anforderungen gewachsene Höchstleistung der Volksmehrheit erreicht wird als auch die Heranbildung einer großen Zahl von Führern auf allen Lebensgebieten.

Als Notwendigkeiten zugleich für den einzelnen wie für die Volksgemeinschaft erheben sich nun folgende Forderungen. Durch sozialpädagogische Maßnahmen und planmäßige umfassende Jugendpflege aller Jugendstufen ist die körperliche Ertüchtigung zu erstreben, ferner die Erziehung zu hoher Arbeitsbefähigung, also naturwissenschaftliche und mathematisch-technische Durchbildung sowie neben allgemeiner Schulung der Intelligenz die besondere Hebung der Berufsbildung und die Erwerbung der ethischen Arbeitseigenschaften wie Aufmerksamkeit, Ausdauer u. dgl. Zum Mitleben und Mitarbeiten in der Volksgemeinschaft ist sodann eine für den einzelnen zureichende Kenntnis des völkischen Kulturlebens nötig, für die zur Führung Berufenen aber ein Verständnis der inneren Zusammenhänge sowie der Beziehungen zu fremdem Kulturleben. So wird notwendigerweise für alle Schichten unseres Volkes das deutsche Leben in den Mittelpunkt der Bildung gestellt werden müssen. Damit wäre ein breiter gemeinsamer Boden für das Geistesleben geschaffen und eine Bürgschaft mehr gewonnen für die Volkseinheit; denn keine Kluft spaltet tiefer als die der Bildungsgegensätze.

Die genannten Bildungswerte sind realer Art, insofern sie gefordert werden durch die wirtschaftliche, soziale und staatliche Arbeit des einzelnen

und der Gesamtheit. Um des einzelnen willen selber, damit sein Leben sich voll auswirken könne, muß dazu nun noch die Forderung der Persönlichkeitsbildung erhoben werden. Aus diesem Grunde muß der einzelne erkennend, miterlebend, mitwirkend hineingestellt werden in ein reiches und starkes Gemeinschaftsleben. Wo ist nun das zu suchen? Man könnte es außerhalb oder auch innerhalb des eigenen Volksbereichs finden wollen. Keine Frage, daß in allen wahrhaft großen Persönlichkeiten und Werken der Menschheitsentwicklung charakterbildende Kraftquellen strömen. Fraglos ist vor allem auch, daß als Grundklang des Persönlichkeitslebens das Religiöse schwingt und schwingen muß. Abgesehen von diesem Grundeinschlag in das Gewebe des werdenden Charakters wird man nun die Frage stellen müssen, ob nicht gerade die Hineinführung in das Leben des eigenen Volkstums der werdenden Persönlichkeit die lebendigsten und reichsten Kraftströme zuführen kann und wird, stärker und voller, als jede fremde Kultur es vermöchte. Dem unbefangenen Denken ergibt sich darauf die schlichte und unbedingte Antwort, daß es nicht nur wirkungsvoller sondern schlechthin notwendig ist, die Persönlichkeitsbildung auf Art und Leben des eigenen Volkstums zu stellen, was ja nicht ausschließt, daß an geeignetem Orte Bildungselemente von hohem Menschheitswerte aus fremden Kulturen hineingewoben werden. Die Gründe liegen offen zutage.

In der ihr einzigartig eigenen Welterschlossenheit hat die deutsche Kultur einen hohen Reichtum fremdvölkischer Geisteswerte in sich aufgenommen; man denke etwa nur an das Griechentum in seiner Philosophie und Dichtung. Hat man doch das Wort gesprochen, daß das Verständnis des griechischen Geistes uns durch unsere eigenen großen Dichter aufgeschlossen werden müsse. Das deutsche Geistesleben ist reich genug, uns alles Menschheitliche, das dauernden Hochwert hat, zu geben. Wir brauchen nicht in der Ferne zu suchen. Was es selbst aber in sich erzeugt hat an eigenständiger Art und an Werken selbsteigenen Charakters, erscheint wiederum, wenn man rings im Völkerkreise sich umschaut, von solcher Kraft, Schönheit und Wertfülle, daß wir nicht in die Versuchung geraten sollten, die Zukunft unseres Geisteslebens anders als auf deutschem Grunde bauen zu wollen. Täten wir das, würden wir auch den Wurzeln des Charakters den Mutterboden entziehen. Denn das Leben, die Umwelt, in der wir stehen müssen von der Kinderstube an bis hin zur Berufswerkstätte, schaffen in unserem Bewußtsein eine überstarke Apperzeptionsmasse. Je loser der Zusammenhang zwischen der idealen Gedankenwelt, die unserer Persönlichkeitswerdung Ziele gibt, und dem breiten Tagesleben ist, um so schwerer kann der Charakter sich sicher gründen. Je einheitlicher Wirklichkeit und Gedankenleben ihren Einfluß geltend machen, um so fester fügt sich die Persönlichkeit zusammen; darum baue die Erziehung auf dem sicher tragenden Grunde deutschen Geisteslebens ihr Werk. Doch auch ein Blick in die Zukunft des jungen Geschlechts fordert ein Gleiches. In der

deutschen Volksgemeinschaft ist ihre zukünftige Wirkungsstätte. Dürfte die ihr fremd sein? Muß ihr Auge nicht geschult werden, diese Werte zu schauen, die Organisation ihres Lebens und Arbeitens zu verstehen? Muß das Herz nicht mit freier und froher Liebe erfüllt, der Wille in freigewollter Hingebung dem eigenen Volke zugeneigt werden? Soll das alles lebendig Wurzel fassen, muß es schon im Jugendleben keimen. Versäumte man es, möchte leicht das Denken, Lieben und Streben in der Heimat heimatlos bleiben. Was aber so um des einzelnen willen not ist, ist nicht weniger geboten um des Volkes willen. Die Kraft und Liebe der Jugend muß früh genug dem eigenen Volkstum zugewandt werden. Die deutsche Geschichte hat genugsam offenbart, daß es uns allzu oft an völkischer Kraft fehlt, auch bei großer individueller Tüchtigkeit. Diese völkische Wesensschwäche aber ist — denn die Notwendigkeit ihrer Heilung ist brennend — auszumerzen in planbewußter Arbeit unserer Zukunftserziehung. Alles höhere Leben ist eben individuell, auch das Völkerleben, und nicht nur das Nationale im engeren Sinne, sondern auch Religion, Sittlichkeit, Soziales, Kunst und manche anderen geistigen Werte sind völkisch bestimmt. Jede ausgeprägte Nation der Erde will diese Bestimmtheit wahren.

Von welcher Seite man auch die Aufgaben betrachten mag, die von der künftigen Jugend- und Volkserziehung zu lösen sind, immer wird sich die eine Grundforderung erheben: *Das Hineinwachsen in deutsches Leben ist ein Grundgesetz unserer Volksbildung, und im Deutschtum und deutschen Leben ruhen der wesentliche Stoff und die zusammenschließende Kraft unserer Bildung.* Auf solchen Grundlagen kann sich der Einzelcharakter zu kraftvoller Höhe und zu freier Hingabe an die Volksgemeinschaft entfalten.

Der tiefere Sinn und der Geltungsbereich dieser Forderung wird sich aber erst bei schärferer Durchleuchtung zeigen. Diese ist um so notwendiger, als diese Fragen einerseits zu unseren dringlichsten Zukunftssorgen gehören, anderseits aber in ihren Einzelheiten noch nicht genügend geklärt sind. Aus dem Bereiche der Stimmungsurteile und vorurteilsvollen Schlagwortpolitik, der wir in völkischen Fragen leider zu oft begegnen, müssen diese Dinge vollständig herausgehoben werden.

Es handelt sich um die Erziehung für das Gemeinschaftsleben. Da trifft man auf den uralten, in jedem Einzelleben sich stets erneuenden Widerspruch zwischen dem Menschen als dem in sich geschlossenen Persönlichkeitswesen und als dem Gliede überpersönlicher Lebensgemeinschaften. Immer hat der einzelne abzuwägen, wieviel er, auch aus sittlichen Gründen, der eigenen Persönlichkeit und wieviel er der größeren Gemeinschaft zu geben habe. Noch schwieriger wird die Lage dadurch, daß er sich nicht etwa bloß einer einzigen großen Lebenseinheit gegenübersieht sondern im Gewirre zahlreicher

Gemeinschaftsverbände steht, die allesamt ihn beanspruchen, oft einander dabei befehdend. Die restlose Lösung dieses Problems ist ein stets erstrebtes, nie erreichtes Lebensziel.

Man wird also, um unsere Frage zu klären, zunächst psychologisch die Wesensverfassung untersuchen müssen, die uns als Ziel der deutschen Bildungsarbeit vor Augen steht. Darauf ist ein Bild zu gewinnen von der Weite, Tiefe und Fülle deutschen Lebens. Aus beiden Reihen gemeinsam treten damit Erziehungs- und Bildungsziele und -mittel hervor. Dann wird man erwägen müssen, wie die Einzelaufgaben im Rahmen der Wirklichkeit angefaßt werden können.

Unsere Forderung schließt dann drei Dinge ein: Kenntnis und Verständnis deutschen Lebens, die Befähigung zur Mitwirkung und die bewußte freie Einordnung und Hingabe an die Volksgemeinschaft. Es ist nun sofort erkennbar, daß die beiden ersten Ziele sich verhältnismäßig noch ohne besondere Schwierigkeit erreichen lassen durch zweckentsprechende Schulung und geeignete Unterrichtsorganisation, einschließlich der dahingehörigen Volksbildungsmittel. Die dritte Forderung aber, das Gipfelziel, umfaßt einen ebenso tief wurzelnden wie weit gespannten seelischen Tatbestand. Es stützt sich zwar auf jene beiden ersten; aber es bringt sie auch erst zur Vollendung und macht sie wirksam. Der Einfachheit der Benennung wegen möge es gestattet sein, zunächst diesen ganzen als höchste und umfassende Aufgabe der völkischen Erziehung aufgestellten seelischen Gesamtbestand als „Volksgefühl" zu bezeichnen und dann psychologisch in seine Grundkräfte zu zerlegen. Solche innere und tatsächliche Einordnung fordert den ganzen Menschen. In den Gedanken und Gesamtanschauungen, die er über sein Volk und sein Verhältnis zu demselben hegt, gründet sie sich; in den Gefühlen, die aus dieser Vorstellungswelt und aus allerlei völkischen und sozialen Erlebnissen herauswachsen, gewinnt sie Glut und Seele; in der Willensspannung, die durch jene Anschauungen sowie durch die genannten Gefühle und mancherlei völkisch gerichtetes Tun und Üben erregt wird, erlangt sie Wirksamkeit und Stoßkraft. Die Erfahrungen unserer Kriegszeit zeigen es überall, wie bei unserer Jugend die vielen lebhaften völkischen Gedanken, die Gemütsregungen und die praktischen Willensübungen zusammenschmelzen zu einem seelischen Kraftblock, dessen Grundbestandteil jene Kenntnisse, Gedanken und Anschauungen sind, deren Summe man wohl durch den Begriff „Deutschkunde" kennzeichnet. Somit springt denn scharf aus unserem Problem auch die Frage hervor: Was bedeutet die Deutschkunde für das Volksgefühl und damit für die völkische Erziehung und somit für unseres Volkes Zukunft? Daß sie neben jenem idealen Zweck auch zugleich der praktischen Bildung für Berufs- und Lebensbetätigung dient, ist klar. Wir werden sie darum in wirkungsvollster Weise, ohne Verzicht und ohne Überspannung, in unsere Bildungsgänge eingliedern müssen.

Zweiter Abschnitt.

Das Volksgefühl. Sein Wesen und seine Wurzeln. Deutschkunde als Bildungsgrundgesetz.

1. Das Verwandtschaftsgefühl.

Das Volksgefühl webt sich zusammen aus mehreren Grundregungen. Die ursprünglichste derselben ist ein naturhaft und reflexionslos erwachsendes Gleichartigkeits- und Verwandtschaftsgefühl, das aus Gleichartung und seelischer Gleichstimmung hervorquillt. Wie schon in engem Gemeinschaftsleben gegenüber dem Verwandten die Sympathie erwacht, zieht es immer den Menschen zum gleichgearteten Volksgenossen. Diese seelische Verwandtschaft und Gleichstimmung strömt nun aus mancherlei Quellen, zutiefst aus Bluts- und Rassengemeinschaft. Geschichtlich ist das höhere Gemeinschaftsgefühl in unserem Volke zunächst im Sippenverbande erwachsen, auf dem Verfassung, Landverteilung und Schlachtordnung beruhten, der auch den Unterbau für die alte germanische Stammesgliederung bildete. Sorgfältige Familienüberlieferungen, die glücklicherweise wieder in weiteren Kreisen Pflege finden, stärken auch das völkische Verwandtschaftsgefühl, da sie die eigene Familie überall in das Geschick des Volkes verflochten zeigen. Infolge alter Zerteilung und der besonders durch die Mittelgebirge geschaffenen Sonderung der deutschen Landschaften wächst auch jetzt noch unser Volk zusammen aus einer Anzahl von Stämmen mit scharf umrissener Sonderart; das hat früher zu partikularistischer Splitterung geführt; heute bildet das Bewußtsein, etwa Niedersachse, Bayer oder Thüringer zu sein, die Brücke zum Bewußtsein vom Deutschtum und weiter hinaus vom Germanentum. Eine Pflege des heimatlichen Volkstums, der Mundart, der Heimatlandschaft und der Stammesgeschichte sind darum wirksamste Mittel, das Volksgefühl lebendig zu erregen. Die Heeresverwaltung benutzte diese Umstände bei der Zusammenstellung der Truppenkörper.

Staaten, die überwiegend aus einer einzigen Rassengemeinschaft bestehen, ruhen gesicherter als rassisch gemischte. In solchen Fällen müssen andere bindende Gewalten das Staatsgefüge schließen. So geschieht es z. B. in der Schweiz. Glücklicherweise ist das germanische Grundgefüge in Deutschland vorherrschend. Aber das Stammesgefühl des Deutschen leidet an einer gewissen Weichheit, so daß es ihm gegenüber dem Fremden zu leicht wegschmilzt. Mancherlei Erscheinungen der Vorkriegszeit offenbarten diese Schwäche, die Ausländerei in Mode, Sprache, Sport, Kunst, Theater und das Verlorengehen deutscher Auswanderer im Auslande. Daß aber in unserem Volkscharakter auch eine zähe völkische Beharrlichkeit schlummert, die nur bewußter

Förderung bedarf, lassen seit Jahrhunderten z. B. die Siebenbürger Sachsen erkennen. Wird nun diese harte Notzeit uns genug eisenhaltiges Volksgefühl ins Blut gegossen haben? Man kann wagen, es zu hoffen. Keineswegs aber dürfen wir die Dinge ihren Weg gehen lassen mit der schwächlichen Rede, das sei unausrottbare deutsche Unart. Die Deutschkunde — der Begriff im weitesten Sinne gefaßt — gebe dem jungen Geschlechte ein starkes und reiches Bild von seines Volkes Eigenart und Wert, auch von seiner Stellung unter den Völkern. Wie tief in diese Fragen hineingeschaut werden kann, muß dabei nach dem Einzelfalle entschieden werden. Dicht gedrängt aber stehen auf diesem Gebiete weitere ernste Aufgaben, z. B. die Bestrebungen des Deutschen Sprachvereins, die Arbeiten der Vereine für das Auslandsschulwesen sowie der Kampf gegen Mode- und Sprachäfferei, gegen die Ausländerei in der Kunst und im Theaterwesen usw.

Da neben den vererbten Wesenszügen unseres Volkes sich im Gange seiner Geschichte neu erworbene ausgebildet haben, ist es sowohl Möglichkeit wie Pflicht der Führenden, die Schwächen der Volksart nach Kräften auszuheilen und die wertvollen Anlagen emporzubilden. Die Deutschwissenschaft findet hier wieder ihre Aufgabe, indem sie einmal das Wesensbild des Deutschtums objektiv zeichnen, daraus die ideale Zielrichtung unserer Entwicklung gewinnen und anderseits Mittel zur Emporbildung des deutschen Wesens suchen kann.

Wenn nun ein verstärktes Volksgefühl des Deutschen erwüchse, würde es durchaus keine Einengung, keinen Haß und keine Mißachtung gegenüber dem Fremden einschließen sondern nur fest auf eigene Art und eigenen Wert halten. Völkerversöhnung und Völkerfriede können ungehemmt sich entfalten, wenn jedes Volk sein eigenes Leben lebte. Wie dringend not ein starkes Volksgefühl ist, weist die Geschichte Europas seit 1800 nach. Als ausschlaggebender politischer Grundsatz ist der Gedanke der Selbständigkeit und Freiheit der Nationalitäten erwachsen und noch in diesen Kriegstagen von starker Wirkung. Im Triebwerk des Völkerlebens werden diejenigen Nationen absterben müssen, deren völkisches Bewußtsein nicht felshart geworden ist. Wer klaren Auges über unsere Grenzen schaut, sieht bei kleinen Völkern, auch bei solchen mit geringem Kulturbestand, diesen Willen zum nationalen Leben nicht schwächer sich regen als bei weitherrschenden Völkern mit alter Kultur. Dies bei anderen Nationen alle Schichten durchdringende selbstverständliche Gefühl, ein sittlich-völkisches Gebot der Notwendigkeit, brauchen auch wir.

Die Volksverwandtschaft ist ferner geschaffen durch die Einwirkung von Land und Boden. Sie kann sich um so günstiger entwickeln, je mehr gleichförmige Naturverhältnisse den ganzen Volksraum umspannen. So schafft etwa die Gleichmäßigkeit der großen sarmatischen Ebene eine größere Gleichartigkeit des Volkscharakters, während im sehr viel kleineren Gebiete

des Deutschen Reiches das Charakterbild der einzelnen Stämme sich stark sondert. Denn die Landschaft mit Bodengestaltung, Klima und allen zugehörigen Verhältnissen schafft eine gewisse Temperamentsart und damit eine gewisse Gleichstrebigkeit des Volkslebens. Gleicher Boden bewirkt vielfach auch gleichartige Wirtschafts- und Lebensverhältnisse. So ergeben z. B. die neuerdings stark entwickelten Forschungen zur Psychotechnik der Berufsarbeiten, daß die sog. geopsychischen Erscheinungen sich eindringlich geltend machen bei den Leistungen der Industriearbeit. Wetterformen, Jahreszeitenwechsel, Luftzusammensetzung und die zu Bequemlichkeit oder Anstrengung, zu Heiterkeit oder Ernst, zur Erregtheit oder Ruhe erziehende Form der Landschaft beeinflussen Art und Erfolg der Arbeit. In gleicher Weise wirken die warme Farbenkraft des romanischen Südens, die Gewalt des Alpenhochgebirges oder der Ernst der norddeutschen Wälder und Heiden bestimmend auf das Gemüt der Bewohner. So entwickeln sich auch die Wesensunterschiede zwischen dem Nord- und dem Süddeutschen. Der Friese, der jahrhundertelang mit dem Blanken Hans kämpfen mußte, der schweigsame Bewohner unserer weiten Heiden, der liederfrohe Sohn des Thüringer Waldes oder des rebenumkränzten Rheines, sie alle tragen etwas von der Art ihres Landschaftsbodens an sich. Geschichts- und Geographieunterricht finden hier darum beide die Aufgabe vor, die Zusammenhänge zwischen Land und Volk und seiner Geschichte klarzulegen, etwa den Einfluß der Landesbeschaffenheit des alten Germanien auf unsere Ahnen, die Bedeutung der deutschen Flüsse für Siedelung, Völker- und Handelsverkehr, die Bedingtheit unserer Weltwirtschaftsstellung durch unsere Bodenschätze an Kohle, Eisen, Kali u. dgl. zu zeigen.

Dem unmittelbaren Empfinden, besonders dem der großen Volksmehrheit, verkörpert sich der Gedanke des Vaterlandes im Bilde der Heimat. Vom ersten Erwachen des Bewußtseins an bilden die Familie, das Elternhaus, die Scholle, darauf es steht, die Heimatflur den Goldgrund für alles Erleben, alles Teure und Liebe. Wo uns Gottes Sonne zuerst schien, wo das erste Menschenauge sich liebend über unsere Wiege neigte, da ist nach Arndts schönem Worte unsere Liebe, unser Vaterland, und seien es kahle Felsen und öde Inseln. Und dies Gebundensein des Herzens an die Heimatscholle bindet uns tiefinnerst an das Vaterland. Oft trat das in den Kriegsliedern unserer Tage hervor.

> „. . . . . . Und eine Stimme schrie:
> Heimat, es geht um dich in diesen Tagen!
> So sah ich dich, so liebt' ich dich noch nie!"

Eine gewaltige Aufgabe liegt hier vor für Boden- und Wohnungspolitik im Sinne der Heimstättensiedlung. Hier tut sich aber auch der Deutschkunde ein reiches, tiefschönes Arbeitsfeld auf. Der Geographieunterricht zeichne den Natur- und Kulturreichtum und die Schönheitsfülle der deutschen Städte und Gaue, an denen auch der Zeichenunterricht nicht blind vorübergehen soll.

Unerschöpflich aber quellen hier dem Deutschunterricht die Stoffe. Das große Feld dichterischer Heimatkunst steht in tausend Blüten; Rheinlieder, Heidelieder, Waldlieder klingen. Westfalen und Weser haben ihren Heimat- und Preisgesang so gut wie Schleswig-Holstein und Steiermark. Für jede Landschaft läßt sich ein Kreis von Dichtungen suchen, in denen ihr Leben sich widerspiegelt. Besonders der Deutschunterricht der oberen Stufen vermag hier die reichste Fülle von Motivgruppen zu finden.

Daß unsere Bildkunst sich endlich heimgefunden hat zur deutschen Landschaft, ermöglicht es dem Hause und der Schule, dies Schollengefühl zu pflegen. Hingewiesen werden mag noch kurz auf die große Bedeutung der jugendlichen Wanderbewegung, der Liebhaberlichtbildnerei, des landeskundlichen Schrifttums, der Heimatmuseen sowie der vielfachen Vereinigungen für Heimatpflege.

Am günstigsten für die Volksverschmelzung ist es, wenn Landesraum und Stammesraum sich decken, vor allem dann, wenn natürliche Grenzscheiden dies Gebiet sichern. Gerade, weil deutsches Stammestum auf langen Strecken ohne natürliche Sicherung dasteht, während innen allerlei trennende Naturlinien hineinstoßen, bedürfen wir um so mehr des härtenden Volksgefühls. Man vergleiche nur einmal die gesicherte Naturlage aller anderen großen europäischen Staaten mit der Ungunst der unserigen.

Eine bewußte Vertiefung des Verwandtschaftsgefühls wird dann durch geistige Mächte geschaffen und durch soziale, wirtschaftliche und staatliche Verhältnisse. Das anfangs mehr naturhafte Gleichheitsempfinden muß immer mehr zu klar durchschauendem Verständnis hinübergeführt werden.

Zuerst sei hier kurz die Frage berührt, inwiefern es objektive geistige Mächte auf diesem Felde und inwiefern es eine Volksseele gibt. Ein Gedicht Goethes, eine Zeichnung Dürers, ein Gedanke Kants, eine politische Organisationsform des Freiherrn v. Stein halten seelische Erlebnisse und Kräfte ihres Schöpfers in dauernder Gestalt fest. Dichtung, Bild, Ausspruch oder Lebensform sind aber an sich unbelebt. Sie sind gebundene, verborgen ruhende Kräfte, die erst wieder zu wirksamer Lebensmacht werden, wenn sie aufs neue Herzen und Geister erregen, in ihnen Auferstehung feiern. So schaffen Religion und Sitte, Kunst und Wissenschaft und staatliche Seinsformen eines Volkes täglich in Millionen Herzen ein gleichartiges, gemeinsames, vielfach auch bewußt gemeinsames Erleben, ein Werden, Wachsen und Streben in gleicher Richtung. Wenn man nun von der philosophischen Frage nach der Substantialität der Seele, ihrem eigentlichen Wesensgrunde, absieht, so äußert sich für unsere unmittelbare Erfahrung die Seele als Aktivität, Erleben, Streben, Werden. Und in diesem Sinne ist das Gemeinsamkeitserleben und Gemeinsamkeitswerden, das durch jene objektiv gewordenen geistigen Mächte

getragen und geleitet wird, eben die Seele eines Volkes, die ihr Leben im Laufe der Volksgeschichte führt und vollendet. In dieses große Erleben der Volksseele soll das Einzelsein hineinströmen. Da liegt ganz klar zutage, daß, wenn das Leben der einzelnen als Blutstropfen mitleben soll im großen Pulsschlage der deutschen Entwicklung, in ihm jene objektiven geistigen Mächte deutschen Denkens, deutscher Sitte, deutscher Kunst oder was sonst in diesem Bereiche sich gestaltet, auch wieder lebendig werden müssen. Kurz gesagt: Deutschkunde muß Erziehungsgrundgesetz sein.

Als solche geistige, ein Volk zusammenschließende Macht tritt uns in besonderer, stärkster Weise die Sprache entgegen. Mit dem Wort, dem Klange, ja der mundartlichen Färbung der Muttersprache verflechten sich assoziierend alle Gedanken- und Gefühlsregungen des Menschenherzens. Das sprechen Schenkendorfs „Muttersprache" und Groths „Min Modersprak" wundervoll aus. So wird die Sprache zur Trägerin des ganzen geistigen Lebens, das in ihr objektiviert zu immer neuem geistigen Erwecktwerden bereit liegt. Das gibt gerade der Sprachpflege und dem deutschen Unterricht seine hohe Aufgabe. Wenn der Unterricht diesen in der Sprache gebundenen Lebensgehalt in den Seelen der Jugend wieder frei macht — auch im Sinne Hildebrands —, dann erblüht bewußt aus der Muttersprache ein starkes seelisches Verwandtschaftsgefühl nicht nur durch Klang und Wort, sondern vor allem durch den geistigen Inhalt. Den Balten blieb in langer Bedrängnis nur die Sprache als Trägerin ihres Deutschtums. Darum liegt auch in der Politik gemischtsprachiger Völker so viel Unterdrückung und Freiheitskampf des sprachlichen und damit des geistigen Lebens. Kennzeichnend sagt da ein holländisches Wort: „Die Sprache ist das Volk." In Grenzgebieten ist die Sprachenfrage von entscheidender Wichtigkeit für den Bestand des Volkstums. Das ist ganz besonders für die Entwicklung unserer gemischtsprachigen Grenzmarken zu bedenken. In dem furchtbaren Zusammenbruch des 17. Jahrhunderts rettete die auf die Lutherbibel sich gründende neuhochdeutsche Sprache die Einheit unseres Volkes. Zuweilen hat sich auch wohl schon deutscher Geist in fremdem Sprachgewande offenbart; man kann etwa das Waltharilied und Huttens Dichtungen nennen. Doch das sind Ausnahmen. Im Deutschland der Zukunft werden wir ernsteste Arbeit daransetzen müssen, die Reinheit, Kraft, den Gehalt und die Schönheit unserer Sprache tief in Sinn und Herz einzugraben und wirksam zu machen. Darüber hinaus aber ist es not, die Auslandsdeutschen und die abgesprengten Volkssplitter nicht sich selbst zu überlassen, sondern sie in ihrem Festhalten an der eigenen Sprache zu unterstützen durch Auslandsschulen, Versorgung mit Büchern und sonst entsprechenden Mitteln, wie es seitens anderer Nationen auch geschieht. Der Gewinn wird nicht nur idealer sondern auch realer Art sein. Sprachgeltung ist auch einer der Träger der Weltgeltung und des Welthandels. Man sehe

daraufhin einmal den sehr starken Einfluß der französischen Sprache im nahen Orient an. Eine Selbstverständlichkeit ist, daß wir daheim erst der Muttersprache Liebe und Achtung und Bevorzugung erweisen müssen, statt Ausländerei zu pflegen.

Wie im Verkehr von Mensch zu Mensch aber schließlich die seelische Eintracht am stärksten bindet, so wird auch das innigste Band zwischen den Volksgenossen gewoben aus den feinen, aber starken Fäden eines gemeinsamen geistigen Lebens.

Nur kurz mögen, da an späterer Stelle näher darauf eingegangen werden kann, einzelne Mächte genannt werden, in deren Strahl das Gefühl der völkischen geistigen Verwandtschaft aufblüht. Kinderspiele, die seit Jahrhunderten von der Maas bis an die Memel gespielt werden, die deutschen Märchen, denen in Nord und Süd staunende Kinderherzen lauschen, dieselben Heldengestalten der Sage, der Dichtung und der Geschichte, verwandte Lebensanschauungen und Ideale, gleiche ethische Gedanken und Volkssitten, das Volkslied, überall daheim, die deutsche Kunst, das und alles Ähnliche schmiedet ein Einheitsband um das deutsche Volksganze. Aufgabe unseres Bildungswesens ist es und wird es in erhöhtem Maße werden, all diese Dinge zu lebendigem Bewußtsein zu bringen und ihre deutsche Wesensart herauszustellen, so daß anfangs naturhaft, unbewußt ahnend und dann immer klarer bewußt der einzelne das Hochbild des deutschen Volkscharakters erkenne und so zugleich die tiefe Verwandtschaft seines eigenen Wesens mit der Art seines Volkes fühle.

Unser Zukunftsbestand wird im letzten Grunde auch abhängig sein von unserer Volkseinheitlichkeit. Über die staatliche und wirtschaftliche Einheit hinaus müssen wir immer mehr zu einer inneren Einheit kommen, zu einer Gemeinsamkeit des Lebensgefühls, zu gleichem Werten und Wollen. Dieser Zusammenschluß, wie er sich aufs herrlichste uns in den ersten Kriegszeiten offenbarte, darf aber nicht nur ein Erzeugnis der Not sein, das mit dem Aufhören der Bedrängnis schwindet, sondern er muß auf einer großen, dauernden Gemeinsamkeit des inneren Lebens beruhen, die ein beständiges Gegengewicht bildet gegen die stets vorhandenen Sonderungen nach Konfessionen, Ständen, Parteien, Bildungsstufen. Bei steigender Kultur liegt bei den Völkern stets die Gefahr vor, daß die doch zur verantwortlichen Führerarbeit berufene Bildungsschicht sich immer mehr in sich abschließt, stetig volksfremder wird. Darum muß eine gemeinsame Grundmauer von Bildungsstoffen das ganze Gebäude des Bildungswesens tragen. Das heißt nicht etwa bloß, daß Alphabet und Einmaleins gemeinsam sein sollen, sondern es bedeutet, daß das Bildungsgut deutscher Kultur einschließlich seiner staatsbürgerlichen Bestandteile die Arbeit aller Bildungsanstalten und Reifestufen durchdringen muß, so verschieden darüber hinaus auch die weiteren Sonderaufgaben der einzelnen Schularten sein mögen.

2. Das Abhängigkeits- und Gemeinsamkeitsgefühl.

Die zweite in das Volksgefühl als Quelle hineinströmende Gemütsregung ist das Abhängigkeitsgefühl, beruhend auf dem Bewußtsein, daß das eigene Leben unentrinnbar an das Leben des Volksganzen geschmiedet, in Wohl und Wehe damit verflochten ist. Die Kriegszeit hat das jetzt auch dem stumpfsten Sinne eingehämmert; in ruhigen Friedenszeiten wird dieser Gedanke aber oft verdunkelt für den, der gewohnt ist, nur auf die engeren Kreise zu schauen, mit denen sein Leben unmittelbar verbunden ist, seine Familie, seine Arbeitsinteressen, seine Berufs- und Standesgenossenschaft u. dgl. Es wird darum not sein, daß unsere Bildungsgänge diese Abhängigkeitstatsache in helles Licht stellen. Um so fruchtbarer und freudiger wird sich der einzelne dann in das große Gemeinschaftsleben einordnen. Aus dem gleichgültigen „Was geht's mich an?" soll das verstehende Tua res agitur werden.

Man wird leicht erkennen, daß solches Verständnis nicht nur eine Gemüts- und Willensbereitschaft zur Einordnung wecken wird, sondern daß es auch Wegweiser aufstellt für die praktische Lebensbetätigung. Freilich wird dieser Einblick oft nur die allereinfachsten Verbindungslinien aufzeigen können, vielleicht auch die nur bruchstückweise, aber dieses einzelne doch so eindringlich, daß sich Denken und Gemüt daran gewöhnt, immer mit der vollen Abhängigkeit des einzelnen vom Volksschicksal zu rechnen. Ein Beispiel möge genannt werden. Unsere soziale Fürsorgegesetzgebung sichert das Familienschicksal eines Arbeiters. Sie kann nur durch das Gedeihen unserer Industrie aufrechterhalten werden. Da Deutschland wegen des eingeschränkten Umfanges seines landwirtschaftlichen Gebietes darauf angewiesen ist, einen stets steigenden Anteil seiner Bevölkerung gewerblich zu beschäftigen, muß eine ausreichende Fülle von Arbeitsgelegenheit geschaffen werden. Das Inland kann dazu nicht genügend Rohstoffe stellen. Abgesehen von Kohle und Kali verfügen wir auch nicht wesentlich über Rohstoffe zur Ausfuhr. Wir müssen also den Einfuhrbedarf an Nahrungsmitteln u. dgl. decken durch die Ausfuhr von Halb- und Fertigfabrikaten. Für diese bedürfen wir wiederum der Rohstoffeinfuhr, z. B. von Eisenerz, Baumwolle, Wolle. Diese Möglichkeit muß gesichert werden durch Handelsverträge und Kolonien. Die Geschichtserfahrung zeigt, daß wir dazu einer gefestigten Weltstellung bedürfen. Mit der Erschütterung derselben schwankt auch die Ruhe des einzelnen Arbeiterhauses. Man stelle also einmal nebeneinander folgende Kurven und Zahlen: Die Berufszusammensetzung der Bevölkerung, Einfuhr an Futtermitteln und den Viehbestand, Einfuhr von Nahrungsmitteln und den wichtigsten Rohstoffen, Ausfuhr der wichtigsten Warengattungen, Volksvermögen, Volkseinkommen, Löhne, Aufwand der Arbeiterversicherungen u. dgl. Bei Betrachtung solcher etwa in der Geographie oder der Arithmetik zu bietenden Reihen läßt sich die Verflechtung und gegenseitige Abhängigkeit doch in wirksamer, wenn auch einfacher Weise aufzeigen.

Dies Abhängigkeitsbewußtsein wirkt anders als jenes Verwandtschaftsgefühl. Das drängt in freier Hingabe zur Volksgemeinschaft hin wie den Bruder zum Bruder, den Freund zum Freunde. Während es also freien, heldenhaften Charakter trägt, ist dies Abhängigkeits- und Gemeinschaftsgefühl mehr realistischer Art. Ihm gilt nicht Arndts Gedanke: „Und seien es kahle Felsen und öde Inseln; du mußt das Land ewig liebhaben.“ Es wird auch nicht das Wort aus dem finnischen Volksepos verstehen:

„Besser ist's, im eignen Lande
Wasser aus dem Schuh zu trinken,
Als im fernen, fremden Lande
Honigtrank aus goldner Schale.“

Aber dies Gefühl zwingt scharf zusammen wie die Kette die kimbrische Schlachtreihe und überwindet harte Gegenwirkung. Es wirkt auch da, wo ideale Antriebe versagen. Wenn man den Stimmen der deutschen Seele lauscht, wie sie etwa in der Lyrik der ersten Kriegszeit oder in Feldbriefen jener Tage auftönen, so ist es mehr jener heldische, opferwillige, in Brudertreue sich darbietende Gefühlssturm, den wir vernehmen: „Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen.“ Wo aber die lange Dauer des schweren Notringens Herzen hier und da müde machte, da half dies zweite Empfinden, auf Gedeih und Verderb mit den Volksgenossen, mit dem Volksganzen verbunden zu sein, zähe auszuharren. Gewiß wird das Getriebe des Staats auch in Friedenszeiten den einzelnen dies Verflochtensein vielfach und kräftig erleben lassen. Aber dieser Zusammenhang sollte eben nicht als verdrußerregender, möglichst abzuwehrender Eingriff in den Lebensraum des einzelnen empfunden werden, sondern die Notwendigkeit, die tieferen Lebenszusammenhänge, die Gegenseitigkeit, der menschlich-sittliche Charakter der Staatsordnung sollen verstanden werden.

In der Urzeit band gerade diese Abhängigkeit neben der Blutversippung die Menschen eines Stammes aneinander. Auch heute noch wirkt der Kampf gegen eine feindselige Natur oder gegen den kriegerischen Angriff der Fremden in gleicher Weise. Die Jugend lernt diese Art von Abhängigkeit zunächst im Kreis der Familie kennen, durch deren Wohl und Wehe auch das eigene bestimmt wird; oft kann sie es auch erleben, wie das Schicksal der Vaterstadt oder des Vaterlandes auf ihr Glück einwirkt. Gerade in diesen Fragen ist es gut, dem jungen Geschlechte oft zahlenmäßig oder in graphischen Darstellungen die Zusammenhänge aufzudecken, etwa einmal ausrechnen zu lassen, daß durchschnittlich jeden Tag das ganze Jahr hindurch 2000 15 t-Wagen auf den deutschen Schienen rollen müssen, damit wir täglich ein Pfund Kartoffeln haben können u. dgl. Je mehr einer in solche Zusammenhänge hineinschaut, um so mehr erweitert sich sein Ich zum Ich des Volkes, wird der natürliche individuelle Selbsterhaltungstrieb zum völkischen.

Besonders sichtbar leuchtet diese Abhängigkeit auf wirtschaftlichem Gebiete auf. Die volkswirtschaftliche Verflechtung der einzelnen Stände, des Ackerbaues, der Industrie und des Handels läßt sich darlegen. Wenn unser Volk von solchem Augenpunkte aus sehen lernte, würde bei allen wirtschaftlichen und ständischen Interessengegensätzen, die bei keinem Volkskörper ausbleiben, ein gegenseitiges ruhiges Verständnis und ein Verzicht auf völlig einseitige Forderungen ermöglicht sein. Wo Deutschlands wirtschaftsgeographische Stärke und seine schwächeren Seiten sowie seine wirtschaftspolitische Stellung im Völkerverkehr erfaßt werden, da wird man die wahren Interessen unseres Volkes nicht über eigenen Wünschen und Theorien vergessen wollen. Das Gebiet solcher volkswirtschaftlichen Zusammenhänge wird — natürlich unter Ausschaltung aller parteilichen Befangenheiten und Einseitigkeiten — besonders für die höheren Altersstufen zu beachten sein. Vorwiegend der Geographieunterricht findet hier Stoffe, aber auch der Rechenunterricht und gelegentlich die Mathematik; es seien beispielsweise nur genannt Deutschlands bergbauliche Erzeugung, Ernten, Vergleichung der Kurve der deutschen Auswanderung mit der der industriellen Entwicklung, Vergleichskurven zwischen fremder und deutscher wirtschaftlicher Entwicklung u. dgl.

Aber noch eine zweite Zusammenhangslinie wird aufzudecken sein, die Bindelinie der geschichtlichen Abhängigkeit, die Verflechtung zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Wenn die Glieder eines Volkes erkennen, daß sie aus gleicher Geschichte hervorgegangen sind, daß ihre Gegenwart und Zukunft von gleichen geschichtlichen, völkischen, staatlichen und weltpolitischen Bedingungen beeinflußt wird, daß für sie alle die gleichen Aussichten und Zukunftshoffnungen gelten, werden sie sich um so fester aneinanderschließen. So umklammerten die prophetischen Hoffnungen das Judentum der alten Zeit wie ein Eisenband, so riß deutsche Not und deutsches Sehnen im verronnenen Jahrhundert die Herzen zusammen. Wo auf Grund geschichtlicher Durchbildung das Leben des eigenen Volkes als eine organische Einheit geschaut wird, da wird man nicht nur für sich und das Volk von heute mit Augenblickserwägungen leben, schaffen und streben, sondern wird auf die Zukunft der Nation schauen bei allen Arbeiten; man wird sich eingereiht fühlen in die große Kette der Geschlechter, wird dankend empfinden, wie sehr man alle Werte seines Lebens aus der Arbeit der Ahnen empfing, wird sich seiner Pflicht und Verantwortlichkeit bewußt werden, die heilige Fackel deutschen Lebens, die das dahingesunkene Geschlecht aus den Händen legte, brennend zu erhalten und sie leuchtend in die Hände des nachwachsenden Geschlechts zu geben. Wer erkannt hat, wie sehr seine eigene Entwicklung mit der deutschen Geisteskultur, mit ihrer Wissenschaft und Kunst, ihrem Bildungswesen, ihrer Religion und Sitte verknüpft ist, wird sich dem Danke und der Verpflichtung der Mitarbeit,

die nichts weiter ist als Schuldabzahlung, nicht entziehen wollen. Das Bildungswesen wird also die Aufgabe haben, den Einzelnen in einfacher, aber hinreichender Weise vertraut zu machen mit den wichtigsten Grundlinien der Zusammenhänge unserer Volksgeschichte. Während jener Nachweis der volkswirtschaftlichen Abhängigkeiten durch die Schärfe der Zahlen glatt überzeugen kann, ist dieses geschichtliche Verständnis erheblich schwieriger. Man steht da vor einer Fülle von Lebenskräften und Bewegungen, die in sich lebendige Einheiten sind und doch wieder, indem sie einander bekämpfen und sich ineinander verweben, neue organische Einheiten schaffen, die immer wieder einem größeren Organismus zustreben. Das riesenhafteste Bild solches Zusammenschmelzens bietet unser Volk im Weltkriege, wo die Charakterstärke von Millionen, alle Erfindungskraft unserer Wissenschaft und Technik und die Geistesarbeit unserer Besten zusammenwirken in einer einzigen Tat, wie ein einziges Gehirn. Dies Erlebnis wird dem gegenwärtigen Geschlechte den Blick für Gemeinschaftsbildung geöffnet haben.

Da der Unterricht eine begrenzte Aufnahmefähigkeit der Köpfe und eine eingeschränkte Zeit in Rechnung zu stellen hat, wird er die geschichtlichen Zusammenhänge allerdings nur in sehr einfachen Linien aufdecken können. Dazu kommt die große Schwierigkeit, vor die alles geschichtliche Erkennen überhaupt gestellt wird. Zunächst wird der Unterricht als Mittelpunkt die großen Persönlichkeiten nehmen. Ihr Leben wird herausgehoben wie ein fest umrahmtes, abgeschlossenes Bild. Schon diese Persönlichkeitsbilder, etwa erfaßt wie dramatische oder epische Heldengestalten, sind für die Entwicklung des Deutschbewußtseins von höchstem Werte. Sie offenbaren die mannigfachsten Weiten und Tiefen des deutschen Geistes, etwa ein Friedrich die staatsmännischen, ein Pestalozzi die pädagogischen. Im Anschauen solcher Gestalten wachsen die Ideale, formt sich der Charakter. Diese Lebensbilder überleuchten aber zugleich auch bestimmte Kulturkreise, in denen einerseits jene Persönlichkeiten wurzeln, die sie anderseits aber bereichern und umgestalten. Wenn nun die einzelnen geschichtlich betrachteten Lebensgebiete eine Reihenfolge solcher Persönlichkeitsbilder gezeichnet haben, z. B. dichterisch oder staatsmännisch bestimmte, so ist damit auch die Vorarbeit getan für die zweite Aufgabe. Denn nun müssen die Längslinien der verschiedenen Strömungen sich hervorheben, etwa die Entwicklung des kirchlichen und religiösen Lebens, der Dichtung, der Erziehung; es muß sich zeigen, wie eins aus dem anderen erwuchs. Dabei werden neben den Einzelpersönlichkeiten auch die Gemeinschaften als Träger der Bewegungen hervortreten, z. B. der deutsche Bauernstand oder das Handwerk. So kann zum Verständnis gebracht werden, woher unsere heutigen Zustände ihre Gestalt haben. Diese an sich kühl theoretische Erkenntnis wird begleitet sein von praktisch wertvolleren Anschauungen. Es wird sich nämlich hierbei zeigen, daß alle wahre Kultur organisierte Arbeit

ist, daß die Gemeinschaften einen unersetzbaren Wert haben, daß sie aber wachsen und leben durch die Opfer, die der einzelne bringen muß. Der Werdeweg unseres deutschen Volkes ist innerlich und äußerlich schwerer gewesen als der anderer Nationen. Wir erkennen mit Dank die gewaltige Arbeit hingesunkener Geschlechter, die nach jedem Sturze, auch dem furchtbarsten des Dreißigjährigen Krieges, das Deutschtum wieder aufwärts führten. Wir sehen mit Stolz die hohen Kräfte unseres Volkstums und die Zeiten machtvollen Aufstiegs; mit Schmerz geleiten wir es auf seinen Dornenwegen, auf die eigene Schwächen oder fremde Bedrängnis es bannten. Wir erkennen die Fehler, die wir in Gegenwart und Zukunft meiden müssen. Wir sehen, was wir unserem Volke schuldig sind, ermessen die hohen Ziele, die uns gewiesen sind, und zeichnen uns manches Stück des Weges, den wir zu gehen haben.

Noch eine dritte Aufgabe ist der Deutschkunde hier zugewiesen. Der einzelne ist geneigt, erst sich als Einzelpersönlichkeit zu berücksichtigen, ehe er an seine Pflicht als Gemeinschaftsglied denkt; sodann zieht er auch den engeren, ihm näherstehenden Kreis gern den weiteren Gemeinschaften vor. Ohnehin tritt hier häufig innere Unsicherheit auf, da die Forderungen der einzelnen Gemeinschaften einander oft widerstreiten. Durch geschichtliche, volkswirtschaftliche und staatskundliche Erkenntnisse aber kann der einzelne dahin erzogen werden, die ihm persönlich fernerliegenden Notwendigkeiten des Volks- und Staatslebens recht zu werten, z. B. die Bedeutung einer ausgedehnten sozialpolitischen Fürsorgegesetzgebung oder der Erhaltung einer starken Landwirtschaft oder des Bestandes eines starken Staatskörpers. Die Deutschkunde müßte also anstreben, daß sich die Einzelerkenntnisse, die auf den mancherlei Gebieten gewonnen sind, zusammenschließen zu einem umfassenden Bilde des deutschen Lebens, damit erkannt werde, wo die großen Notwendigkeiten des Volks- und Staatswohls liegen, und damit der einzelne willig und befähigt werde, in diesem vielverflochtenen Getriebe in sozialen, wirtschaftlichen und staatlichen Dingen seine Pflicht zu tun. Jede Schulart, etwa die Fortbildungsschule oder die Fachschule, hat zu erwägen, wie sie diese Dinge, die zugleich ein Stück Deutschkunde und Lebenskunde sind, vermitteln kann.

Da das Deutsche Reich völkisch im ganzen einheitlich zusammengesetzt ist, werden die beiden schon genannten Quellen des nationalen Empfindens, das Verwandtschafts- und das Abhängigkeitsgefühl in gleicher Richtung wirken; bei rassisch gemischten Ländern hat das Staatsbewußtsein sich erst mit dem Nationalempfinden auseinanderzusetzen.

3. Das Gefühl des völkischen Hochwertes.

In dem seelischen Kräftebestand, den wir hier als Volksgefühl bezeichnen, liegt nun noch stark ausgesprochen eine dritte Grundkraft. Sie entspricht dem, was man beim einzelnen als Selbstbewußtsein, Selbstgefühl, Selbstachtung

oder in ähnlicher Weise bezeichnet. Wie in unser Eigenleben stets irgendwie das gehobene oder gehemmte Selbstgefühl als Unterton hineinklingt, so ist in der Volksseele auch stets ein Empfinden für den eigenen Volkswert lebendig, völkischer Stolz, völkisches Ehrgefühl, häufig als Nationalbewußtsein gekennzeichnet; diese Regung mag hier kurz als Gefühl des völkischen Hochwertes bezeichnet werden. Lehrreich, für uns Deutsche nicht immer erfreulich, ist eine vergleichende Betrachtung der Entfaltung dieses Gefühls bei den verschiedenen Völkern, unter denen es alle Abschattungen von der Herrennatur bis zur ducknackigen Knechtsseele gibt. So wenig nun die Einzelpersönlichkeit erstarken kann ohne Selbstachtung, ohne starkes und freies Ehrgefühl, ohne sittlichen Stolz auf eigene Menschenwürde, so wenig kann ein Volkscharakter erwachsen ohne freies und festes völkisches Selbstbewußtsein. Darum ist es schlechthin selbstverständliche und unumgängliche sittliche Pflicht, in einem Volke das gerechte Gefühl des eigenen Wertes stark werden zu lassen.

Eine Überspannung des Volksgefühls liegt dabei dem deutschen Wesen gänzlich fern, weil, wie schon früher angedeutet wurde, seine weltoffene und zugleich so objektiv denkende Art dem widerspricht. Sodann lehrt auch die das Volk durchdringende höhere Geistesbildung die Kulturwerte kritisch vergleichend abwägen. Es ist wohl nirgends eine so umfassende Kenntnis ausländischen Volkstums zu finden wie bei uns, eine solche Fähigkeit, in feinstem Einfühlen und Mitempfinden Fremdes zu würdigen. Dazu kommt eine empfindliche Gewissenszartheit gegenüber dem eigenen Wesen und Tun, die Neigung, an sich selbst überall die höchsten idealen Maßstäbe anzulegen und sich daraufhin oft so zu unterschätzen, wie man das Fremde überschätzt. Auch jene andere erwähnte Fähigkeit des deutschen Geistes zu wissenschaftlicher Objektivität und zu peinlichster Gerechtigkeit im Urteil wirkt hemmend auf das naturhafte völkische Selbstbewußtsein. An unseren Geistesführern, etwa Herder oder Goethe, leuchten solche Charaktereigenschaften in weitschimmerndem Lichte; die Schatten jenes Glanzes aber zeigen sich im Gange unserer Geschichte immer wieder in einer oft verhängnisvoll gewordenen Schwäche des deutschen Nationalgefühls, in der Selbstunterschätzung, der Vergötterung des Fremden. Jeder Blick in das Erziehungswesen anderer Völker offenbart leicht, daß sie das schon naturhaft stärker als beim Deutschen auftretende völkische Selbstbewußtsein auch durch ihr gesamtes Bildungswesen wiederum noch stärker entfalten, als wir es tun, einerseits dadurch, daß sie viel ausschließlicher die eigene Volkskultur in den Mittelpunkt rücken — es wäre sehr aufklärend, einmal ausführlich deutsche Lehrpläne und Lehrbücher neben französische, englische oder amerikanische zu stellen —, anderseits auch durch straffste, um wissenschaftliche Objektivität sich nicht so sorgfältig kümmernde nationale Gesinnungspflege. Wohl ist es gewiß das hohe und schöne Ziel, einer Menschheitsgestaltung entgegenzustreben, die alle Völker in friedlicher Gesittung um-

schließt. Wer aber sachlich sieht, weiß, daß dabei Völkerindividualität immer bleiben wird, so gut wie es immer Einzeleigenart geben muß und wird. Geschichtlich wirksame und fruchtbare Größen sind mehr oder minder einseitig, nicht universalistisch. Es wäre ein Vernichten vieler lebenswerten Kräfte, wenn die Mächte der Individualität im Völkerleben aufhören würden zu wirken. Eine reiche Zahl tüchtiger Völkereigenarten in harmonischer Zusammenarbeit ist der Richtungspunkt. Da kann ein Volk entweder nur am eigenen Charakter festhalten oder den anderer Nationen sich passiv aufprägen lassen; ein drittes gibt es nicht. Aus all diesen Verhältnissen folgt mit Notwendigkeit, daß die Deutschkunde, die uns die Kenntnis unseres Volkstums und die starke Liebe zu demselben schaffen helfen will, als Grundgesetz unseres Bildungswesens, nicht etwa nur als vereinzelter Bildungsstoff oder einzelnes Unterrichtsfach gelten muß. Wir werden immer in einem Kreise von Völkern stehen, von denen jedes sich stärkt mit dem festgeglühten Bewußtsein seiner Kraft und seines Wertes. Sollen wir das einzige bleiben, das in seltsamer Verkennung aller Lebenswirklichkeit und -notwendigkeit diese geistige Kraftquelle nicht wertet oder sie verschüttet? In dem ungeheuren Zusammenballen der Völkerkräfte müßte und würde das deutsche Volkstum zermalmt werden trotz geistiger und wirtschaftlicher Tüchtigkeit. Nicht nur der militärische und wirtschaftliche Riesenkampf dieser Jahre bedeutet für uns die entscheidende Schicksalswende, sondern sie liegt ebensosehr in der Gestaltung unseres Geisteslebens nach dem Friedensläuten, in seiner sittlichen wie seiner völkischen Kraftentfaltung. Es tritt wieder an uns die Frage heran, ob wir das deutsche Staatsleben erfüllen wollen mit dem starken, geschlossenen deutschen Lebenswillen, oder ob unsere von Gott in so wunderbarer Fülle uns gespendeten Kräfte wegtropfen sollen. Darin sind wir aber nur von unserer Selbstbestimmung abhängig.

Es wäre nun eine fesselnde Aufgabe, dem Werden und Aufstieg unseres Nationalbewußtseins nachzugehen. Nur ein paar flüchtige Lichter mögen hier diesen Weg beleuchten. Aufgabe des Unterrichts auf den höheren Stufen wird es werden, in Geschicken und Persönlichkeiten, Dichtungen, Gedanken und Aussprüchen die Jugend diesen dornigen Pfad betrachten zu lassen, den das deutsche Volksbewußtsein gehen mußte.

Im Prolog der Lex salica zeigt sich schon lebendig das stolze Gefühl der eigenen Volkskraft: „Dies ist das glorreiche Volk der Franken, dessen Gründer Gott selber ist, tapfer in Waffen, seinen Getreuen und Freunden ein Schirm, weise im Rat, edel, vorragend an Schönheit, kühn, schnell, fest im Glauben." In Walthers ernsten Liedern, vor allem in seinem Hochgesange Ich hân lande vil gesehen leuchtet es auf, spricht aus Huttens scharfen Streitgesängen, aus Dürerschen Bildern (Ritter, Tod und Teufel. Die große Kanone) und vielen schwerwuchtigen stolzen oder klagenden Lutherworten. In den dunkelsten

Tagen des Niederbruchs nach dem Dreißigjährigen Kriege keimte es wieder wie die Saat unter frostharter Decke. Es grollte in den Klage- und Strafreden der Logau, Moscherosch und Grimmelshausen und regte sich in den Sprachreinigungsbestrebungen. Als nach 1750 wieder der deutsche Aufstieg begann, gekennzeichnet einerseits durch die Sturm- und Drangperiode, andererseits durch die Politik Friedrichs des Großen und Josephs II., spürte man das nationale Flügelheben in Klopstocks Oden und Dramen, in Lessings Minna und manchen seiner kritischen Werke. Die friderizianische Staatskunst gab, ungeachtet der Neigung ihres Trägers für die damals Deutschland beherrschende französische Kultur, doch dem Volksbewußtsein zuerst wieder eine sichere Grundlage. In der nunmehr folgenden Aufstiegzeit, erfüllt mit Klassizismus, Neuhumanismus und Freiheitskämpfen, klangen zwei ganz verschiedene Motive des deutschen Volksgefühls auf. Das eine entfaltete sich aus der Herderschen Grundanschauung, des Deutschen Wert und Weltgeltung bestehe darin, durch Universalität zur Humanität zu gelangen. In diesen Spuren wandeln Goethe, Schiller, Wilhelm v. Humboldt. Der Tag der Deutschen sollte die Ernte der ganzen Zeit sein. So ging eine Strömung des Weltbürgertums breit dahin. Freilich rauschte doch in dieser Flut auch so manche Woge tiefdeutschen Empfindens auf. So ruft Hölderlin 1799:

> „O heilig Herz der Völker, o Vaterland,
> Allduldend gleich der schweigenden Mutter Erd'
> Und allverkannt, wennschon aus deiner Tiefe
> Die Fremden ihr Bestes haben."

Oder er rühmt:

> „Einfältiger Sitte bist du und weise,
> Bist ernsten tieferen Geistes. Kraft ist dein Wort,
> Entscheidung dein Schwert.

Rückschauend darf man vielleicht sagen, daß der Verzicht, der in dieser weltbürgerlichen Anschauung lag, wohl mitbegründet wurde durch das Fehlen eines freien und starken geeinten deutschen Staatslebens.

Die jenem Weltbürgertum gegenüberstehende völkische Selbstbesinnung vertrat scharf ausgeprägt Fichte, dessen Reden von Volk und Schule lange achtlos beiseitegelegt worden sind. Die Kriegsjahre haben sie uns wieder erschlossen. Ihm ist das Deutschtum durch Ursprünglichkeit und in seiner Ursprünglichkeit der Vertreter des Menschentums. Dieselben Wege wandeln, um nur einzelne zu nennen, Kleist und Arndt mit den Sängern der Freiheitskriege, manche Romantiker und Richard Wagner, geht vor allem als Führer der deutschen Realpolitik Bismarck. Die staatliche Einigung der deutschen Stämme unter Preußens Führung gab dann dem ausreifenden Nationalempfinden immer breitere und festere Grundlage. Die Kriegslyrik von 1914 wird von diesem Gefühle geradezu überbraust. Die Einigungskämpfe, welche die Nationalitäten Europas im 19. Jahrhundert durchfochten, sowie auch die

im Weltkrieg zutage getretenen Bestrebungen der Völker nach zusammenschließenden staatlichen Formen zeigen deutlich, welches Schwergewicht der Gedanke der Nationalität im Völkerleben erlangt hat, zeigen auch, daß solche Gefühle und Gedanken unentbehrliche Kräfte bilden nicht nur für Staatengründungen sondern ebensosehr für deren Erhaltung. Napoleons kluger Spott über Fichte und die deutschen Ideologen erwies sich doch als sehr töricht. Unser Volk muß den Glauben an sich und an seinen menschlichen Voll- und Hochwert, der es im ungeheuren Kampfe stählte, auch in kommenden Friedenszeiten bewahren, wenn es im wirtschaftlichen und kulturellen Getriebe der Riesenvölker Lebensraum und Lebensrecht sich erhalten will. Ohne Dünkel, ohne Anspruch auf Kulturimperialismus wollen wir Boden bewahren für deutsches Leben und deutsche Arbeit. Und auch die Völkerwelt wird davon ihren Nutzen haben.

Nun braucht man das einem deutschen Erzieher nicht erst zu sagen, daß bei all diesen Dingen bloße tönende Worte wertlos sind. Wesen und Werden, Leben und Arbeiten unseres Volkes werden, in ruhig klaren Bildern geschaut, rechte Ehrfurcht und ernste Liebe für unser Volkstum wecken helfen. Schwächen und Fehler unserer Gegenwart oder unserer Vorfahren sind dabei nicht schönfärberisch zu übermalen; unser Volk soll es ertragen, an den Maßen volksethischer Höchstforderungen gemessen zu werden. Man muß es dabei nur immer als Ganzes betrachten mit seiner ganzen Geschichte, seiner Gegenwart und dem, was in Zukunft werden will. Die starken und sittlich tüchtigen Grundkräfte unseres Volkscharakters, sein unaufhörliches Aufwärtsringen, seine werteschweren Leistungen für die menschheitliche Geisteskultur stellen das Deutschtum auf eine Höhe, von der es Irrungen, Hemmungen und zeitweilige Abstiege seines Werdeganges nicht herabziehen können. Die Erkenntnis solcher Mängel wird aber die Kräfte um so mehr spannen. Gegenüber einer Neigung des Deutschen, am Eigenen gern einseitig nur Schatten zu sehen, muß immer dieses Wort beachtet werden: „Wir werden nicht eher zu freier menschlicher Bildung noch zu einem kräftigen Nationalstolz gelangen, als bis wir begriffen haben, daß beim liebevollen Verstehen und Erklären der vaterländischen Vergangenheit schließlich mehr herauskommt als beim Bemängeln."

4. Das völkische Pflichtgefühl.

Der letzte und lebenswichtigste Bestandteil des Volksgefühls, jenen drei zuerst genannten Regungen entspringend, ist das Verpflichtungsgefühl oder, sofern dies als Willensmotiv wirkt, das völkische Wollen. Es ist schon klar geworden, daß alle diese nationalen Seelenregungen sich nicht auf bloße Gefühlsschwingungen beschränken, sondern den ganzen Menschen erfassen, daß sie zwar oft als naturhafte, kaum bewußte Regung aufkeimen, dann sich aber auf breiter Erlebens-, Gedanken- und Urteilsgrundlage weiter

entfalten und schließlich in bewußtem Willens- und Tatleben gipfeln müssen. Ohne dies blieben sie wertlos. So müssen wir denn darauf sehen, daß unser Volk ein starkes nationales Pflichtgefühl als Masseneigenschaft sich erwirbt, auch für den Alltag, nicht nur für Zeiten der Hochspannung, wie das deutsche unter allen großen Völkern ja schon das höchstentwickelte persönliche Pflichtgefühl besitzt.

Der Selbsterhaltungs- und Schutztrieb, der in Kriegsnotzeiten durch die nationale Gefahr auch das eigene Sein bedrängt sieht, die Brudertreue, die in freiem Opfersinn zum Volksgenossen stehen will, dem sie sich tief verwandt fühlt, die Liebe, die Verehrung, der Stolz, die für das in seinem Hochwert erkannte Vaterland im Herzen leben, das Dankgefühl, die persönliche Treue gegenüber den großen Führern und gegenüber den Kameraden, der Gedanke an Familie, Vaterhaus und Heimatflur, die man schützen muß, auch der persönliche Mannestrotz, die Mannesehre, die dem Angriff nicht weichen und sich nicht beugen will, das harte Pflichtgefühl, das im Bewußtsein der Gegenseitigkeit den Mann erfüllt, die Selbstachtung: Das sind einzelne Gefühlsmotive, aus denen beim Frontsoldaten das völkische Wollen aufspringt. Das offenbart uns auch das deutsche Lied. Man betrachte etwa das jetzt als Sturmlied vielgesungene „O Deutschland hoch in Ehren“ oder „Ich hab' mich ergeben“, „Deutschland über alles“; stets hört man den Widerklang jener eben genannten Motive. Überwältigend tönen sie in den Liedern der Freiheitskriege oder der Kriegslyrik von 1914, an deren machtvollem völkischen Wert der Unterricht nicht vorübergehen darf. Aus denselben Gemütskräften, wenn auch in ruhigerer Abgemessenheit, webt sich nun überhaupt das völkische Pflichtgefühl zusammen, gemischt aus naturhaften, aus praktischen und aus idealen Regungen, bei den verschiedenen Völkern allerdings in verschiedener Art. Im deutschen Empfinden sind es wohl Heimat und Pflicht, die den Klang wesentlich bestimmen. Vieles im deutschen Volksgefühl wird von Fremden nicht verstanden. Die Tiefe und Kraft unseres Volksempfindens bleibt ihnen verschlossen, so die freudige, freie Selbstverständlichkeit, mit der der Deutsche sich in den Staatsorganismus und die Gemeinsamkeitspflichten einfügt, auch nicht die freiwillige heldische Gefolgstreue eines Rüdiger von Bechlaren oder eines Bismarck. Ihnen fehlt dazu die Auffassung des überragenden deutschen Freiheitsbegriffs. Anderseits macht der politische Scharfblick die Angehörigen anderer Nationen oft persönlich viel opferwilliger in völkischen Dingen, als es in der Vorkriegszeit der Deutsche war.

Das völkische Wollen, das soziale Verantwortlichkeitsgefühl ist einerseits eine Frucht der praktischen Erziehung durch Familie, Schule, Beruf, soziales und staatliches Leben. Anderseits erwächst es aus richtigem Verständnis und gerechterer Wertung unseres deutschen Lebens, ist also eine Frucht der Deutschkunde. Das straffe Pflichtgefühl und die Gewissensfeinheit unseres Volkes

werden die Aufgabe erleichtern, nun auch das völkische Pflichtbewußtsein zu entfalten. Das beschränkt sich nicht etwa nur auf den Begriff der Staatstreue; es richtet sich vielmehr auf alle wertvollen Kräfte, Strömungen und Gemeinschaften. Dem Staate als der weitesten und stärksten Zusammenfassung des Volkes ist zu geben, was er fordern muß, bis zum Einsatz des Lebens hin. Das wird schon verstanden. Das vertieftere völkische Gewissen aber fühlt sich mitverantwortlich auch für das große Reich des sozialen Lebens, um das der Staat sich nicht in erster Linie oder gar nicht kümmert oder kümmern kann, z. B. Kirche und religiöses Leben, das weite Gebiet der inneren Mission, Jugendfürsorge, Bekämpfung des Alkoholismus, Wohnungsfürsorge, Volksbildungswesen, Pflege der Volkssittlichkeit u. ä. Dies Verantwortlichkeitsgefühl weiß zudem, daß man auch in der Führung des eigenen persönlichen Lebens noch auf das zu sehen hat, was dem Volke frommt. Da kann nun die Deutschkunde in reiche Schätze hineingreifen. Sie zeigt in den großen Führern unserer Volksgeschichte die machtvollen Helden der Arbeit, der Pflicht und des Opfers, zeigt sie tätig auf allen Lebensgebieten; sie weist nach, wie jeder Aufstieg durch Hingabe, Arbeit, Treue, durch sittliche Kräfte erkämpft ist. Sie kann mit einer Fülle von Dichtergestalten und -worten zur völkischen Pflicht mahnen und in ihren sozialen, volkswirtschaftlichen und geschichtlichen Betrachtungen überall die Notwendigkeit völkischer Gewissenhaftigkeit aufweisen und Wege zu ihrer Betätigung zeigen.

5. Bedenken und Hemmnisse.

Dem, der das Leben unseres Volkes recht versteht, sind die für die Deutschkunde erhobenen Forderungen wohl zumeist selbstverständlich. Aber die psychologische Betrachtungsweise zeigt doch manche Einzelheiten über Umfang, Schwergewicht und Zusammenhang derselben. Neben bedingungslosen Bekennern solcher völkischen Erziehung stehen nun auch solche, die an sich den Wert dieser Dinge hoch genug einschätzen, sich aber doch nicht von sorgenvollen Bedenken frei machen können. Folgende Fragen werden da besonders erhoben. Leidet nicht die Charakterbildung? Wird nicht unsere Geisteskultur beengt, besonders in ihren menschheitlichen Beziehungen? Wird nicht die formale geistige Durchbildung gehemmt? Kommen nicht unsere praktischen Auslandsbelange zu kurz? Da möge nur auf einige wichtigere Punkte hingewiesen werden.

Charakterbildung fordert einerseits die formale Entfaltung eines in Selbstzucht beherrschten starken und ausdauernden Willens, anderseits die Entwicklung einer religiös und sittlich bestimmten, mit starken Gemütskräften verknüpften Gedankenwelt. Nun ergibt ernste geistige Arbeit jeder Art eine Willensschulung; das übrige der Willensbildung muß mehr die eigentliche Erziehung schaffen. Der ganze Geist der Schule, das Haus und die Um-

welt, praktische Aufgaben, vor die man die Jugend stellt, geben ihrem Willen Stärke und Zähigkeit. Das bewies z. B. auch die vielseitige nationale Hilfsarbeit, welche die Jugend unserer Kriegsjahre leistet. Gerade der Bildungsstoff, der wirklich erlebt wird, schafft am Charakteraufbau; und da wird nichts kräftiger, nichts stärker in Einheit mit dem lebendigen Leben wirken können als die Deutschkunde. Vom Verlieren an fremde Art, also dem Widerspiel des Charakterabschlusses, reißt sie die Seele ebenso los wie von eigenwilliger individualistischer Einengung, der sie das bewußte Volks- und Staatsgefühl gegenüberstellt. Du gehörst zu deinem Volke! Es braucht dich und deine volle Kraft! Das sind doch Seelenströmungen, die das Herz fest machen. Gerade hier liegt der Mutterboden für Lebensideale, die mehr sind als rasch zerfliegende Wolkenträumereien. Und hier liegt, was von der ungeheuersten Bedeutung ist, eine Bildungskraft, die auf die schlichtesten Kreise im Volke so gut und so eindringlich wirkt wie auf die Höchstgebildeten, die somit eine der gefährlichsten Spalten unseres Volkszusammenhanges überspannen kann. Daß durch Herausheben der Deutschkunde die formale geistige Durchbildung in keinerlei Weise Schaden nehmen kann, wird leicht klar, wenn man in die psychologischen Vorgänge des geistigen Reifens blickt. Da ist keiner, der hier nicht ebensogut gepflegt werden könnte wie bei fremden Stoffen. Und gerade die entscheidenden Fähigkeiten, die durchgreifende Analyse und das schaffende Aufbauen, finden hier ihr weites Übungsfeld. Jedes Geistesgebiet hat seine Besonderheiten in der Art des Urteilens und des Problemlösens. Das persönliche und das völkische Leben fordern nun von uns nicht nur Tatsachenurteile sondern auch unaufhörlich Werturteile. Sollen wir deutsches Leben beurteilen, müssen wir genügend damit vertraut, im Erfassen dieser Dinge ausreichend geübt sein. Diese Einstellung des Denkens will nun eben die Deutschkunde geben. Dann fragt man wohl weiter: „Ist aber nicht eine Verknöcherung und Verengung unseres Geisteslebens zu fürchten, ein Ausscheiden aus dem Zusammenhange der Menschheitskultur? Es sind im Grunde drei Dinge, um die es sich im wesentlichen hier handelt, das Christentum, die Antike und die neuzeitliche europäische Kultur. Das erste kann hier gar nicht in Frage kommen, denn eine eindringende Kenntnis des deutschen Geisteslebens muß die tiefe Verschmelzung des Deutschtums und des Christentums erkennen. Was von der antiken Art dem deutschen Wesen gemäß ist, wurde aufgenommen in unser Geistesleben. Aus dem Spiegel der Schillerschen Lyrik oder der Goetheschen Iphigenie und der Vossischen Homerübersetzungen und verwandter Stoffe scheint hell ein verklärendes Nachbild des Griechentums heraus. Und zu einer zureichenden Versenkung in die Quellen selbst wird unser Bildungswesen Raum lassen bei bestimmten Bildungsgruppen. Was das Verständnis neuzeitlicher Kulturen betrifft, so ist uns die Kenntnis der eigenen zunächst das Notwendige und Wichtige; hier allein kann auch eine einigermaßen zu-

reichende Eindringlichkeit des Erfassens, soweit sie bei der Jugend möglich ist, erzielt werden. Und das deutsche Leben ist so reich, daß fast alle starken Strömungen, die die Menschheit vorwärtstrieben, auch auf deutschem Boden rollten. Bei Betrachtung unserer völkischen Entwicklung wird jeweils auch das Hinüber- und Herüberspielen der Kulturwellen über unsere Volksgrenzen hervortreten, und ein vergleichender Blick auf fremdes Völkerleben wird das Betrachten des eigenen begleiten. Für besondere Hochwerte, etwa Shakespeare, werden wir immer Liebe und Raum übrighaben. Wenn wir uns um unbedeutendes und minderwertiges Fremdes nicht mehr kümmern, kann das nur dazu beitragen, unser Leben zu vertiefen. Wir werden bei unserer mitteleuropäischen Lage und unserer notwendigen Auslandshandelspolitik schon nicht vergessen, daß wir mitten in einer Völkerwelt stehen, die etwas zu kennen von großem praktischen Werte für uns ist. Die deutsche Wissenschaft kann und wird auch nach wie vor immer weitschauende Turmwacht halten, um wahrhaft Wertvolles aus fremdem Völkerleben auch für uns zu erwerben. Es ist schon an früherer Stelle darauf hingewiesen, wie die in deutscher Art tief verankerte Weltoffenheit uns immer vor chauvinistischer Verknöcherung bewahren wird; die widerspricht auch durchaus dem Geiste, in dem unsre Arbeit erfaßt werden will. Alle Bildungsgänge aber, besonders die auf kürzere Zeit eingestellten der großen Volksmehrheiten, sollen zuerst das junge Geschlecht fest in deutschem Leben, in eigener Erde gründen; dann mag der Deutsche unbeirrt, mit freiem Blick hinausschauen auf das Gute und Schöne fremder Kulturen und, fest ruhend in seiner Eigenart, auch die notwendigen übervölkischen Gemeinschaftsbeziehungen pflegen. Noch ein Bedenken kann erhoben werden. Unsere Stellung im wirtschaftlichen Weltverkehr fordert eine weitgreifende Kenntnis des Auslandes. Ohne Frage verdanken wir unserer Fähigkeit, fremde Kulturformen zu erfassen, zu einem gewissen Teile die Ausdehnung unseres Welthandels. Bei der Unmöglichkeit, innerhalb unserer Grenzen als geschlossener Handelsstaat dauernd bestehen zu können, ist eine voll zureichende Eingliederung in den Gesamtverkehr der Weltwirtschaft Gebot der Notwendigkeit für uns, wobei wir zudem noch unsere Auslandsbeziehungen aus Trümmern wieder aufbauen müssen. Eine Kenntnis des Auslandes in sprachlicher, ethnographischer, kultureller und wirtschaftlicher Hinsicht wird dabei unentbehrlich sein. Das Auslandsdeutschtum, sowohl in seinen bodenständigen Massen als in den Kreisen der Kaufleute, Ingenieure, Lehrer und sonstiger Berufsstände, die vorübergehend im Auslande arbeiten, bildet ein unentbehrliches Mittelglied. Wir haben dies Auslandsdeutschtum bisher viel zu gering gewertet, es in nationaler Gleichgültigkeit viel zu sehr ohne Verbindung und Unterstützung gelassen, so daß es allzu leicht fremdem Volkstum anheimfiel. Da muß eine umfassende Auslandsschularbeit einsetzen. Unsere seitherigen staatlichen Leistungen auf diesem Felde waren,

verglichen mit denen Frankreichs (Alliance française), Italiens, Englands, Amerikas, sehr geringwertig. Die in solchen deutschen Siedelungen errichteten Bildungsanstalten können überall Quellpunkte deutscher Kultur werden. Sie werden Festigkeit des nationalen Geistes mit vornehmer Aufgeschlossenheit für fremde Eigenart vereinigen müssen. Wie gut sich eine straffe Nationalerziehung mit der Berücksichtigung der Auslandsbelange vereinen läßt, zeigt, um ein Beispiel zu nennen, die Arbeit Frankreichs in den lateinamerikanischen Staaten. Es stellte ihnen Gelehrte, Lehrkräfte und Vortragende zur Verfügung; durch Sprachkurse, besondere Prüfungen und Zeugnisse seiner Bildungsanstalten, durch Studiengesellschaften, wissenschaftliche Vereinigungen und allerlei wirtschaftliche Einrichtungen zieht es das Band zwischen sich und diesen Völkern enger. So greift auch in den Grundbau unserer Bildung, die aus tausend Gründen völkisch verankert sein muß, die Forderung einer weitfassenden Auslandskunde nicht störend ein; die bleibt vielmehr Aufgabe besonderer Berufsvorbereitung. Denn sicher ist es notwendig, daß alle diejenigen, die als Diplomaten, Beamte, Ärzte, Lehrer, Kaufleute, Landwirte u. dgl. deutsche Arbeit im Auslande vertreten sollen, mit einer gründlichen und vielseitigen theoretischen und praktischen Kenntnis ihres Wirkungsfeldes ausgerüstet werden. Auch für manche Arbeiten in der Heimat kann ein Stück Auslandskunde zur Berufsbildung gehören. Gerade die geistig führenden Schichten bedürfen natürlich zuerst und unbedingt eines auf klarem Einblick beruhenden wurzelfesten und aufrechten Volksgefühls, zugleich aber auch eines weltpolitischen Verständnisses. Die Deutschkunde, die überhaupt nicht etwa nur vergangene Zeiten bespiegeln sondern vor allem in die Gegenwartsarbeit und in die Zukunftsziele des Deutschtums hineinführen soll, kann auch, soviel notwendig ist, unsere Beziehungen zum Auslande berühren.

Das Nationalgefühl kann nun durch mancherlei Einflüsse gehemmt werden. In geschichtlicher Vergangenheit war es oft die äußerlich gedrückte und gespaltene politische Gestaltung des Deutschtums, das Fehlen eines geschlossenen Staatslebens, welche das Volksbewußtsein verkümmern ließen.

Starken Widerstand leisten dem Erwachen eines einmütigen Volksgefühls oft die inneren Verhältnisse eines Staates. In einem kräftigen Volkskörper sind Parteibildungen und Parteikämpfe unvermeidlich. Doch dürfen sie nicht das völkische Band zerreißen, müssen frei bleiben von gehässiger Mißachtung des anders denkenden und strebenden Volksgenossen, müssen menschliche gegenseitige Achtung bewahren. Das geht weniger die Erziehung als das Parteileben und die Presse an. Wieviel ist da gesündigt. Man sollte nie vergessen, daß die Summe der gemeinsamen Interessen unendlich größer ist als die der widerstrebenden, daß das Volksganze immer überragend über der Partei stehen muß.

Geschichtlich hat der Wogenschlag fremder Kulturströmungen,

die in das deutsche Leben befruchtend hineinfluteten, in seinen Auswirkungen oft das deutsche Volksgefühl überflutet und fortgerissen. So wirkten etwa der Humanismus mit seiner Lateinkultur und der Neuhumanismus, der das Menschenideal vor allem in dem durch deutsche Geistessonne verklärt überleuchteten Griechentum sah. Wie Frosthauch aber legte sich auf die jungzarte Blüte des Deutschbewußtseins die eingedrungene französische Fremdkultur. Romanische Ästheten- und Formkultur und neuerdings angelsächsischer Pragmatismus übten vielfach einen starken Zauber.

Schwer lasten auf der Einmütigkeit und dem Nationalgefühl eines Volkes noch Sonderungen, die in seiner ständischen und Berufsgliederung, in konfessionellen Gegensätzen oder Gegensätzen der Bildung liegen. Eine kastenmäßige Art des sozialen Bewußtseins hat bei uns oft schwer hemmend gewirkt. Wo eine Bevölkerung gänzlich von der Scholle losgerissen ist, wurzellos von einer Arbeitsstelle zur anderen flutet, wird das Erwachsen des Volksgefühls ebenfalls erschwert. Auch die Presse wirkt hier in hohem Maße schädigend oder fördernd.

Je stärker alle derartigen Hindernisse nun Einfluß üben auf ein starkes, einmütiges völkisches Leben, um so verantwortungsschwerer ruht auf der Jugenderziehung die Aufgabe, dies völkische Leben in den Herzen zu begründen. Von früher Kindheit an müssen die feinen Faserwurzeln sich in die junge Seele senken. Wir wissen aus allen Erziehungserfahrungen, wie die zahlreichen, anfangs oft kaum bewußten Eindrücke des Jugendlebens den Apperzeptionsboden, die Muttererde für spätreifende Anschauungen bilden. Daß der Jugend aufs allerernsteste jede verfrühte Politisierung fernbleiben muß, braucht nicht erst gesagt zu werden. Aber wir können, wir müssen in Zukunft mehr als bisher tun für völkische Erziehung. Wir müssen der Jugend aller Kreise als großes gemeinsames Erleben das Hineinwachsen in deutsches Volkstum verschaffen.

Dritter Abschnitt.

Wesen und Reichtum des deutschen Lebens. Deutschkunde als Bildungsstoff.

Das Reich des deutschen Volksgeistes dehnt sich gleich dem Leben der Einzelseele in zweifacher Richtung aus. Das Ichbewußtsein entfaltet sich einerseits in der Längslinie der Lebensentwicklung, anderseits in dem Quergeflechte der assoziierten vielseitigen und gleichzeitigen Interessen und Erlebnisse. Auf diesen beiden Verknüpfungen des Nach- und Nebeneinander beruht das Persönlichkeitsbewußtsein, das bestimmt wird durch die Fülle der Kräfte, den Reichtum der Anschauungen und die feststehenden Richtungen des Gemüts und des Willens. So liegt es auch, ins Gewaltigste übertragen,

bei der Volksseele. Ihr Leben greift weit hinein in Vergangenheit und Zukunft, strömt in den verborgenen Regungen der Volksgesamtheit ebenso wie in der verklärten Kraft ihrer erlesenen Geister, umfaßt den stillen Alltag wie das große Heldentum. In der gemeinsamen Geschichte unseres Volkes erwuchs und gestaltete sich seine Seele; aus ihren objektiv gewordenen Werken in Sprache und Dichtung, Glauben und Sitte, Kunst und Wissenschaft, Rechts- und Staatsformen heraus wirkt sie. Der einzelne beteiligt sich aufnehmend, schaffend, nachschaffend und weitergebend an diesem Leben. In der Geistesarbeit der Jahrhunderte hat, sich gründend auf vererbte Stammeseigenschaften, beeinflußt von der Natur des Landesbodens, die Volksseele ihre Eigenart geschaffen, teils in Entfaltung ureigener Quellkräfte, teils unter anregender Einwirkung fremder Geistesströmungen. Doch blieb das Angeborene das Bestimmende. Das deutsche Leben in seinem geschichtlichen Werden, seinen Persönlichkeiten, seinen Werken und Lebensformen ist die Flut, in die der Geist des jungen Geschlechtes tief hineingesenkt werden muß. Wenn der ganze Reichtum der verschiedenen Lebensgebiete ausgebreitet wird, muß überall klar hervortreten, was deutsche Art ist; ein Charakterbild des deutschen Geistes muß aus der bewegten Fülle unseres Volkslebens herausleuchten. Überall aber ist nicht nur das zu erkennen, was ist, sondern es ist stets scharf auch das zu erfassen, was sein soll. Aus dem Verstehen der Wirklichkeit müssen die Normforderungen und Ideale emporsteigen als Pfadweiser für Gegenwarts- und Zukunftsarbeit.

Um die große Fülle des Stoffes und der Einzelaufgaben der Deutschkunde zu überschauen, möge zunächst der Blick sich auf die verschiedenen Lebensgebiete unseres Volkes richten, um danach ein Charakterbild deutscher Wesensart zu gewinnen.

1. Persönlichkeitsleben.

Gehalt und Wert des Deutschtums offenbaren sich machtvoll in den Persönlichkeiten, die Führer und Träger seiner Entwicklung sind. Das, was als Masseneigenschaft im deutschen Wesen ruht, tritt eben in stärkster Überhöhung und schärfster Kraftzusammenfassung als Eigenschaft seiner Großen hervor. Das wird auch der Unterricht stets aufdecken müssen, wie etwa Luthers innerliche Frömmigkeit, Friedrichs des Großen Pflichttreue, Goethes tiefes Naturempfinden sich im Alltag auswirken und auswirken sollen. Nichts erzieht und bildet, das Wort in seinem schönsten Sinne gebraucht, die Jugend so sehr als die lebensvolle Einwirkung großer Persönlichkeiten, die das ideale Streben wecken und damit zugleich der Entwicklung des Einzelcharakters wie des völkischen Wollens dienen, da das junge Geschlecht an diesen Hochgestalten den wertvollsten Kulturgehalt und die besten Eigenschaften unseres Volkes lieben und erstreben lernt. Solche Persönlichkeiten bilden zugleich

auch die Angelpunkte der geschichtlichen Entwicklungen. Aber nicht nur als Träger historischer Entwicklungen sondern auch als geschlossene Menschenpersönlichkeiten sollen diese großen Deutschen geschaut werden. Vielleicht wäre es besonders wirksam, bei der Einzelbetrachtung nicht stets die doch immer vorhandene komplizierte Vielseitigkeit eines großen Menschen zu zeichnen, sondern sein Leben einmal unter das Licht seiner stärksten idealen Wesenseigenschaft zu stellen, z. B. Schiller als den idealistischen Lebenskämpfer, Bismarck als den Mann des patriae inserviendo consumor zu nehmen.

Hier liegt nun für die Jugendbildung ein wunderbarer Goldschatz. Eine besonders dankbare Aufgabe findet der kirchengeschichtliche Unterricht; denn auf keinem Felde ist das Persönlichkeitsleben des Menschen so sehr mit seinem Werke verflochten als auf dem religiösen. Das Lebenzündende liegt im Persönlichen. Überdem offenbart sich gerade hier die deutsche Wesensart in ausgeprägter Weise. Ganz abgesehen von Luther, dessen völkische Art und Wirksamkeit überreich sich zeigt, tritt eine Fülle deutscher Charakterart bei den Männern des religiösen Lebens hervor.

Der Geschichtsunterricht baut sich in seinen Anfängen auf dem Biographischen auf und verwebt dieses auf den oberen Stufen mit dem Pragmatischen; er vermittelt so der Jugend viel deutsches Persönlichkeitsleben, allerdings in gewisser Begrenzung, da die Träger staatlicher Entwicklungen im Vordergrunde stehen; doch machen sich Bestrebungen geltend, auch Große anderer Kulturgebiete, soweit möglich, in den Rahmen einzufügen.

Der deutsche Unterricht bietet ebenso persönliches Leben in Fülle. Das Lesewerk sollte auch darauf hin zusammengestellt werden, daß Stoffe zur Lebensbeschreibung ausreichend vorhanden sind, besonders auch hinsichtlich solcher Persönlichkeiten, die im Geschichtsunterricht nicht Berücksichtigung finden. Die Lebensgänge unserer Dichter und die epische oder dramatische Zeichnung historischer Gestalten lassen die Jugend in deutsche Geistes- und Herzensart hineinschauen, um so mehr, als unsere Kunst vorwiegend Inhaltskunst und Bekenntnis ist. Auch die Schulbücherei kann gerade hier wichtige Ergänzung schaffen, besonders dann, wenn häusliches Lesen pflichtmäßig mit dem Unterricht verbunden würde, wie H. Deckelmann es in seiner Schrift „Deutsche Privatlektüre" eingehend vorschlägt. Für die vorliegende Frage kommen hierbei sowohl Lebenserinnerungen (z. B. Goethe „Aus meinem Leben", Arndt „Erinnerungen" und „Wanderungen und Wandlungen", die bekannten Bücher von Jung-Stilling, Kügelgen und Ludwig Richter, Bismarck „Gedanken und Erinnerungen", K. F. v. Klöden „Jugenderinnerungen", W. Siemens „Lebenserinnerungen") in Betracht als auch Lebensbeschreibungen. Dieses Feld des deutschen Schrifttums bietet auch für die höheren Jugendstufen und das Volk überreichen Stoff aus kundiger Hand. Ebenfalls kann der geschichtliche Roman herangezogen werden. Beiträge hierzu geben u. a. in

ihren bekannten Werken Alexis, Dahn, Freytag, Hans Hoffmann, Wilhelm Jensen, Hermann Kurz, Friedrich Lienhard, Müller-Guttenbrunn, Riehl, Scheffel. Zu verwerten sind auch Briefe und Reden (z. B. Blüchers Briefe an seine Frau, Briefe und Reden Bismarcks, Briefe Friedrichs des Großen). Eine reiche Fülle von deutschem Persönlichkeitsleben offenbart sich im deutschen Drama, z. B. im Goetz und Wallenstein, in Kleists „Prinzen von Homburg“ wie in dessen Seitenstück „Agnes Bernauer“ oder in den „Quitzows“, in Gutzkows „Zopf und Schwert“ wie in Lienhards „Wartburg“.

2. Helden und Ideale.

Es wird von Bedeutung sein, zu erkennen, was dem deutschen Geiste als Heldentum erscheint und was ihm als Ideal vor Augen steht. Darin wird einerseits seine besondere Eigenart im Gegensatze zu fremdem Volksgeiste sich zeigen; anderseits wird gerade das sich offenbaren, was hohen völkischen und menschlichen Wert hat. Zunächst tritt das hervor in der Auswahl der geschichtlichen Persönlichkeiten, denen er seine verklärende Heldenverehrung erweist. Am tiefsten aber zeigt es sich in den Idealgestalten der Sage und Dichtung.

Hier kann der Deutschunterricht reich ernten. Das Heldentum der Treue, das Kriemhild und Hagen ihren vernichtenden Weg schreiten läßt, das Volker und Rüdiger im Herzen tragen, das Gudrun und die treue Schwester des Rabenmärchens zum Glücke führt, ist z. B. ein Motiv, das durch die ganze deutsche Dichtung waltet. Die Furchtlosigkeit, der höchste Adel des altgermanischen Mannes, ist ein anderer Zug. Völsung entgegnet der Warnung Signys: „Nie soll mir vorgeworfen werden, daß ich mich gefürchtet; einmal muß jeder sterben.“ Und dieser Klang tönt immer wieder in unserer Dichtung auf bis zum Tell und zu Gorch Focks Seefischern und der Kriegslyrik von 1914 hin. Heldentum anderer Art offenbaren die Gestalten, die das Unendlichkeitsstreben als einen Grundzug des deutschen Geistes zeigen, z. B. Parsifal, Wilhelm Meister und Faust. Es ist freilich klar, daß derartige Charaktere und die Probleme, die ihre Entfaltung bietet, im Unterricht nicht voll ausgeschöpft werden können. Sie werden aber auf die suchende und nach innerer Klärung ringende Jugend tief wirken; mag diese auch erfahren, daß man zu vollem Verständnis solcher Schöpfungen langsam heranreifen muß. In den tiefgreifendsten deutschen Dichtungen dieser Art handelt es sich stets um erschütterndes Seelenringen, nicht so sehr um äußeres Geschehnis, um den äußeren Kampf zwischen Spieler und Gegenspieler, der in der nichtgermanischen Dichtung viel stärker in den Vordergrund tritt. Auch hier weist die Richtung des deutschen Geistes in die Tiefe, in das Innere. Der alte Hildebrant, Brunhilde in Hebbels und Wagners Nibelungen, Rüdiger von Bechlaren, Parzival, d. h. der Wolframs, nicht das altfranzösische Vorbild, Wallenstein und Max,

Faust, Hermann und Dorothea, sie alle fechten den Kampf in der Tiefe ihrer Seele durch. Den Grundcharakter deutschen Wesens in diesen Gestalten aufleuchten zu lassen, das ist nun die Aufgabe der Jugendbildung. Das Dringen zur Tiefe und zugleich das rastlose Streben nach dem Unendlichen, den Mut zum harten klärenden Geistes- und Gewissenskampf und zu schaffender, kämpfender Arbeit soll die Jugend als Wesensart unseres Volkes empfinden lernen bei der Betrachtung geschichtlicher und dichterischer Heldengestalten. Auch die erzählende Dichtung der nachgoetheschen Zeit bietet hier überreichen Stoff. Viele Novellen Riehls („Ein ganzer Mann"), K. F. Meyers „Huttens letzte Tage", Jensens „Aus den Tagen der Hansa", „Die letzte Reckenburgerin" von Luise v. François, von Raabe „Der Hungerpastor", „Unsers Herrgotts Kanzlei", „Im Siegeskranze", Hans Hoffmanns „Der eiserne Rittmeister" und vieles Ähnliche zählt dahin.

3. Religiöses Leben.

Ein tief eingebauter Träger deutschen Geisteslebens ist seine Frömmigkeit. Gewißlich ist die Religion des Christentums die Macht, die alle Völkerräume überspannen kann und will. Aber die Gottesoffenbarung nimmt in jedem einzelnen Menschenherzen eigenen Klang und besondere Art an, lebt in einer Johannesseele anders als in einem Paulusgeiste. So gestaltet bei aller großen Gemeinsamkeit doch jeder Volksgeist das religiöse Leben in eigener Weise. Romanische Andacht ist z. B. etwas anderes als germanische. Man versenke sich einmal in Eichendorffs „O wunderbares, tiefes Schweigen" oder Uhlands „Das ist der Tag des Herrn". Als das romanisch ausgeprägte Christentum an die Deutschen herantrat, begann ein Ringen um innerliche Einigung, da mit der Zuneigung und inneren Verwandtschaft beider Mächte die Gegensätzlichkeit zwischen germanischem Geiste und romanischer Art stritt (Ingraban, Ekkehard). Der Kampf des Glaubens mit dem Unglauben ist wohl als Inhalt der Geschichte bezeichnet worden; für die deutsche Entwicklung ist tatsächlich die religiöse Frage wohl das stärkste Motiv geistiger Bewegung gewesen. Der Heliand schon suchte die Verschmelzung beider Kräfte, malte das Christusleben auf deutschem Grunde als Heldentum hoher Art ohne Waffenkampf. Aus deutschem Fühlen heraus sproßte auch die tiefsinnige Mystik Meister Eckharts, die nicht etwa bloß eine Übertragung neuplatonischer Gedanken war, sondern von Plotin, Dionysius oder Erigena nur die gedankenmäßige Anregung empfing. Ein Volk nimmt dauernd nur das auf, was ihm innerlich verwandt ist, gestaltet das dann aber auch nach seiner Eigenart. Die deutsche Sehnsucht zum Innerlichen und Unendlichen, die Bereitschaft zu freier selbstverleugnender Hingabe der Persönlichkeit waren zwei Züge, die dem Christentum wesensverwandt entgegenkamen. Die germanische Unterströmung brach dann immer stärker ans Tageslicht; in Luther steht nicht etwa

nur der deutsch wirkende Volksmann neben dem Kirchenmann, sondern des Reformators innere Kämpfe und seine Schöpfungen selbst quellen aus deutschen Wesenszügen. Die Geltendmachung des Gewissens und der persönlichen Unmittelbarkeit des religiösen Erlebens, der wundervoll hohe christliche Freiheitsbegriff, der hochgemuten Glauben vereint mit selbstverleugnender Liebe, die freudige Tatkraft, die wirken will und muß für Gottes Reich ohne jeden Lohn, sie alle tragen deutsches Gepräge. In der weiteren Linie der deutschen religiösen Entwicklung trifft man dann immer wieder auf solche Berührungspunkte. Der Religionsunterricht muß wohl seinen eigenen Zielen nachgehen; aber er macht unbeabsichtigt doch zugleich auch ein Stück deutschen Lebens von tiefem Werte lebendig. Anderseits pulst deutsches Gottesempfinden auch in mancherlei anderen Schöpfungen unseres Geisteslebens, im wundervollen geistlichen Volksliede, in den innigen Werken religiöser Bildkunst, von Altdorfer, Grünewald und Dürer an bis zu Steinhausen und Rudolf Schäfer, in den Passionen Bachs, im Zauber unseres Weihnachtsfestes wie in der hehren Schönheit unserer gotischen Dome, deren Kunstcharakter germanisch ist trotz der Entstehung der Grundformen in Nordfrankreich. Auch in unseren größten dichterischen Schöpfungen waltet viel religiöse Kraft, so im Parzival wie im Faust, hier nicht nur in einer Fülle köstlicher Einzelgedanken vom Prolog bis zum chorus mysticus, sondern vor allem in dem Grundproblem von Schuld und Gnade und Erlösung, das auch Iphigenie durchklingt. Man vergesse auch nicht, wie tief das Religiöse und das Völkische sich verflechten bei Schleiermacher, bei manchem Sänger der Freiheitskriege und der Romantik.

Vergangenheit und Gegenwart zeigen mancherlei Irrungen und Wirrungen auf religiösem Felde, auch Entfremdung und Gegnerschaft; aber in seinen stillsten Tiefen wie auf den Höhen seines Lebens ist das Deutschtum doch bestimmt und durchwebt vom Atem der Frömmigkeit. Das muß erkannt werden, wie beides zusammengehört. Das deutsche Gemüt mit seiner Neigung zu beschaulichem Versenken hat Gedanken und Empfindungen von Gott erzeugt, so tief, reich und vielseitig, wie kein anderes Volk sie besitzt; schwerer ist es ihm geworden, den starken urchristlichen Voluntarismus mit sich zu verschmelzen; unser Sozialleben ist auch heute noch nicht genug religiös durchwaltet.

4. Sittlichkeit und Sitte.

Ein verwandtes Gebiet bilden die auf deutschem Geistesboden erwachsenen sittlichen Lebensanschauungen und die davon durchtränkte praktische Sittlichkeit und Volkssitte. Gewiß bleibt die Lebenswirklichkeit oft in schmerzlichster Weise hinter den idealen Forderungen zurück. Aber diese Gewissensauffassungen kennzeichnen einerseits das eigentliche tiefste Wesen der deutschen Sittlichkeit und wirken anderseits als dauernde Triebkräfte. Soweit diese Gedanken in philosophische Systeme eingegliedert sind, versagen

sie sich im ganzen noch dem Jugendunterricht; sie können aber, abgesehen von ihrer tiefen Verflechtung mit dem Religionsunterricht, in vielfachen anderen Formen lebendig und charakterbestimmend wirken, in Familiensitte und Familiengeist, in ethischen Volkssitten, in Maßnahmen des Schullebens, in vielen Formen des staatlichen und sozialen Lebens, in Sprichwort und Spruch, Lied und Bekenntnis, in Reden sowie in Briefen oder auch in geschichtlichen deutschen Charaktergestalten, in dichterischen Schöpfungen, auch wohl, soweit erfaßbar, in philosophischen Gedankengängen. Was bietet da nicht, um etwas zu nennen, Iphigenie oder Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ an ethischem Gedankenreichtum deutscher Art! Überall stößt hier der Unterricht auf reichste Gelegenheit und Nötigung zu ethischen Einzelbetrachtungen oder zur Bildung von Motivgruppen, z. B. über Wahrhaftigkeit, Pflicht, Gewissen, Freiheit, Treue, Heldentum, Ehre, Arbeit u. dgl. Hier liegen wertvolle Elemente des Deutschunterrichts, der philosophischen Propädeutik, der man ethische Fragen nicht fernhalten soll, sowie des Geschichts- und Religionsunterrichts, z. B. im Anschluß an die Bergpredigt. So rauscht auch eine opferbereite Ethik auf in den Kriegsliedern von 1914 und noch unvergleichlicher im Tatheldentum der Kriegsjahre. Geschichtsberichte, Erinnerungen, Feldbriefe u. dgl. müssen das der Jugend kommender Zeiten im Gedächtnis halten.

Bei Erörterung dieser ethischen Fragen trifft man neben einem allgemeinphilosophischen Bestand vielfach auf eine besondere deutsche Auffassung, beispielsweise beim Begriff Freiheit, der im politischen Leben und auch im Gemüt der Jugend so bedeutsam wirkt, weshalb es auch nötig ist, die deutsche Freiheitsidee ganz hell hinzustellen. Nietzsche hat unseren Freiheitsbegriff gut in die kurze Formel gekleidet: Die anderen Völker fragen in erster Linie „frei wovon?“, der Deutsche dagegen „frei wozu?“. Diese Bindung an überpersönliche Werte bei stärkster persönlicher freier Kraftentfaltung tritt uns schon in der Geschichte unserer Frühzeit entgegen. Der Geschichts- und der Deutschunterricht sollen diese Eigenart der deutschen Freiheitsidee und ihre Entwicklung aufzeigen; das Wesen der religiösen Freiheit bei religiöser Bindung offenbart uns so Luther, das der sittlichen Kant, der neben seine zermalmende kritische Philosophie den kategorischen Imperativ stellte. Wie vielfach ist Freiheit der Brennpunkt in Schillers Dichtungen; wie vollendet sich in Goethes Schöpfungen das Bild der freien Persönlichkeit; wie klingt dann der Gedanke der nationalen Freiheit auf bei Arndt oder Schenkendorf oder Uhland; wie sucht später, oft unter Irrungen und Wirrungen, der deutsche Gedanke die Freiheit bei der Ausgestaltung des bürgerlichen Lebens, und wie herrlich schließen Freiheits- und Pflichtgedanken den Eisenbund im Sommer 1914! Für den Unterricht bietet sich da eine stark wirkende Gedankenfülle. Auch das der Volkskunde angehörende Gebiet der Volkssitten, wie sie sich

landschaftlich verschieden für die Lebensereignisse von der Wiege bis zum Sarge hin ausgebildet haben, soll man nicht vergessen.

„Ein tiefer Sinn liegt in den alten Bräuchen,
Man soll sie ehren."

Es wird sich immer Gelegenheit finden, im Unterricht der Volksbräuche des Heimatgaues zu gedenken und auf ihren Ursprung und ihre Bedeutung hinzuweisen. Die Jugend späht ihnen auch selber gerne nach, machte z. B. die alten Sonnwendfeuer, die Volkstänze und alte geistliche Volksspiele wieder lebendig. Ein Stück Volkskunde gehört zur Berufsbildung des Lehrers.

5. Soziales Leben.

Die Zelle des Volkskörpers bildet die Familie; sie ist besonders im deutschen Volksleben ein Born von Glück und Kraft. Ein wesentlicher Teil unserer allerdringlichsten Zukunftssorgen wird darum der Schaffung und Erhaltung eines starken, gesunden Hauslebens gelten müssen. Abgesehen von wirtschaftlichen und sittlichen Minderwertigkeiten werden auch in der kommenden Zeit mancherlei Verhältnisse zersprengend auf das Familienleben wirken wollen. Wenn auch die gegenwärtige wirtschaftliche Verschiebung im Frieden zurückgehen wird, drängt die volkswirtschaftliche Entwicklung aber doch immer stärker die einzelnen Mitglieder in das Erwerbsleben hinaus; daß die Jugend zu früh aus dem Elternhaus heraustritt, übt auch oft störenden Einfluß; die weibliche Jugend wird früh in den Gegensatz zwischen Erwerbsberuf und dem spezifischen Frauenberuf der Gattin und Mutter gestellt. Der Familiensinn, der dem deutschen Leben soviel Innigkeit und Kraft gibt, ist darum ernst zu pflegen. Die Probleme der Frauenbewegung sollten auch vom Standpunkte der Familien- und Volksgesundheit beurteilt werden. Hier liegt auch wieder viel Arbeit für die Deutschkunde, die besonders von den Fortbildungsschulen für die weibliche Jugend, den Frauenschulen, sozialpädagogischen Bildungsanstalten und den Seminaren zu leisten ist. Die Deutschkunde schließt, da sie das soziale und staatliche Gegenwartsleben erfassen muß, somit auch die Arbeiten der staatsbürgerlichen Erziehung in ihren Rahmen ein.

Aber auch anderweitig mag dieser Klang auftönen. Unsere Lyrik ist reich an Liedern aus dem Haus- und Kinderleben (z. B. M. G. Conrad „Der Säemann", Klaus Groth „En Dünjen", Hebbel „Das alte Haus", Falke „Die feinen Ohren", K. F. Meyer „Hesperos", Annette Droste „Der Brief aus der Heimat", Löwenberg „Gute Nacht" usw.). Das Lesebuch muß solche Stoffe bieten; es seien z. B. aus neueren Büchern genannt „Die Familie und die bürgerliche Baukunst", „Die Bedeutung der Wohnungsfrage für unser Volk", „Das bürgerliche Haus", „Vom neuen deutschen Zimmer", „Der Beruf der Frau". Meistens geben auch Lebenserinnerungen und Lebensbeschreibungen

oder Dichtungen wie der „Hungerpastor“ mancherlei Anregungen zu unserer Frage. Man nehme auch einmal ein Bild deutscher Familienkultur aus „Hermann und Dorothea“. Den heranwachsenden Mädchen müssen die Gestalten hervorragender Frauen nahegebracht werden. Auch die köstlichen Bilder von Richter oder Schäfer oder Thoma sollte man hierfür auswerten; so manches Lied der Singstunden tönt ebenfalls vom Hausglück. Alle Anregungsmöglichkeiten, den Familiengedanken wieder zu kräftigen, sollten ernstlich wahrgenommen werden. Daß in all diesen völkischen und staatsbürgerlichen Fragen die Bildung mit ihren Hinweisungen und Belehrungen nur wirksam werden kann im Bunde mit unmittelbar erziehlichen Maßnahmen, sei als selbstverständlich hier nicht weiter ausgeführt.

Es gilt sodann, ein Verständnis des sozialen Gewebes, der Gemeinschaftsbildungen im Volke zu gewinnen. Diese Gemeinschaftsgliederung bedeutet einerseits Kraft, anderseits eine Gefährdung der Volkseinmütigkeit, da die Gruppen oft in Gegensatz treten, der gemildert oder ausgeglichen werden kann, wenn der Wert der einzelnen sozialen Gebilde erkannt wird. Im wesentlichen beruht diese Sonderung auf dem Berufsleben mit seinen psychologischen Wirkungen und seinen realen Belangen. In der geschichtlichen Entwicklungslinie treten diese Dinge überall hervor: Urzeitlicher Sippenverband, Mannengefolgschaft, Gemeinde der germanischen Frühzeit, Stammesverfassung, Lehnswesen, mittelalterliches Städteleben, Zunftwesen, Hansa, Bauernkrieg, soziale Fürsorge Friedrichs des Großen, Steins Reformen bis zu den sozialen Verhältnissen der Gegenwart und ihren von wenig Völkern erreichten, von keinem übertroffenen sozialen Fürsorgeorganisationen und Versicherungen. Auch nach dieser Seite hin wird man später die Geschichte des großen Krieges eingehend zu betrachten haben. Der Religionsunterricht kann hier auf die deutsche christliche Liebestätigkeit in Vergangenheit und Gegenwart hinweisen. Wie die einzelnen Berufe arbeiten, wie diese Arbeit auf ihre Seelenverfassung und ihre Lebensgestaltung wirkt, welche Werte sie schaffen, das alles ist zu beachten; deutsches Arbeiter- und Bauernleben ist zum Verständnis zu bringen. Die stark im Ausbau begriffene Berufsberatungstätigkeit berührt diese Frage auch. Besonders Lehrerseminare, Fortbildungs- und Fachschulen und das Volksbildungswesen werden irgendwie ein Stück sozialer Kulturkunde treiben müssen.

Hier geht auch der Deutschunterricht an die Arbeit. Das Lesebuch muß zureichend Stoffe solcher Art, Bilder aus dem Arbeitsleben der verschiedenen Stände, Mitteilungen über Formen des sozialen Lebens und über die Felder der sozialen Fürsorgebetätigung bringen. Im Sprachunterricht geben unsere Familiennamen, außerdem Ausdrücke der Berufssprache, z. B. der seemännischen, sowie Redensarten, die dem Rechtswesen (ruchlos, Stab brechen u. dgl.) oder dem Heerwesen (im Stich lassen, den Nagel auf den Kopf treffen u. ä.)

oder anderen Sondergebieten entstammen, mancherlei Anregung. Zweckvoll ausgenutzte Wanderungen oder Besuche von Betrieben können unterstützen; Dichtungen bieten mancherlei Stoff; so gibt der „Goetz" Bilder zu den sozialpolitischen Kämpfen jener Zeit, zur Reformation, zum Rechtswesen, zum häuslichen, höfischen und dörflichen Leben. Zur Ergänzung steht für das häusliche Lesen ein reiches Schrifttum zur Verfügung. Abgesehen von abhandelnden Schriften wie etwa den schönen Büchern Riehls (z. B. „Die deutsche Arbeit") und Freytags, sind viele erzählende Dichtungen zu nennen, beispielsweise Freytags „Die Ahnen", Riehls kulturhistorische Novellen (Novellen, herausgegeben von Th. Matthias bei Cotta), Scheffels „Ekkehard", Jensens „Aus den Tagen der Hansa", Hagens „Norica", Raabes „Die Hämelschen Kinder", Hoffmanns „Meister Martin", Wagners „Die Meistersinger", Grimmelshausens „Simplizissimus" (gekürzt), Kleists „Michael Kohlhaas", Raabes „Else von der Tanne", Reuters „Ut de Franzosentid", Hoffmanns „Der eiserne Rittmeister", „Isegrim" von Alexis, Raabes „Deutscher Adel". Leben und Arbeiten des Landvolkes zeichnen u. a. Reuters „Ut mine Stromtid", ferner Dorfgeschichten von Rosegger, Gotthelf, Auerbach, Timm Kröger, Fehrs, Hansjakob, Sohnrey und Speckmann sowie Immermanns „Oberhof". Weitere Stoffe bieten Freytags „Soll und Haben" und seine „Journalisten", Roseggers „Die Schriften des Waldschulmeisters", Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde", Karl Fischers „Aus einem Arbeiterleben", Gorch Focks „Seefahrt ist not", Jüngers „Rathmann und Sohn", Herzogs „Die Wiskottens". Es ergibt sich hier auch die Möglichkeit und die Nötigung, zu manchen sozialethischen Fragen, z. B. der Bekämpfung der Trunksucht, die reifere Jugend Stellung gewinnen zu lassen. Je klarer das Hochbild deutschen sozialen Lebens erschaut wird, um so schärfer und zäher wird auch der Kampf gegen Volksschäden gekämpft werden.

Interessengegensätze zwischen den Ständen und Berufsgruppen eines Volkes werden immer und überall vorhanden sein; je tiefer aber der Blick in die sozialen Zusammenhänge dringt, je mehr der eigentümliche Wert erkannt wird, den jeder Stand für das Wohl des Ganzen hat, um so mehr wird soziale Gerechtigkeit und soziale Liebe erwachsen können.

6. Staatliches Leben.

Der entscheidende Zusammenschluß der Kräfte erfolgt im staatlichen Leben. Da haben nun die letzten Jahrzehnte rund um uns herum tiefe Wandlungen gebracht, das ungeheure Anwachsen des Angelsachsentums, das Erstarken Japans, die beginnende Umgestaltung Chinas und Indiens, den Niederbruch Rußlands. Die Welt beginnt sich um einige wenige Kulturkreise zusammenzuschließen. Der Fortbestand unserer geistigen Kultur, unseres nationalen Ethos ruht in der Sicherheit unseres Staatslebens; verkrüppelt

das, so beginnt auch die langsame Auflösung unseres eigenständigen deutschen Wesens. Auch innerhalb einer friedlich geeinten Rechtsgemeinschaft aller Völker bedürfen wir des festen Staatsgefüges. Es bedeutet die Sicherung nicht nur unseres wirtschaftlichen sondern auch unseres geistigen Lebens.

Das Deutschtum besitzt Kräfte, auf die es sich stützen kann, die hohe persönliche Tüchtigkeit des einzelnen, große Volkszahl, straffe und zuverlässige Organisation, hervorragende Arbeitsleistung; eins aber ist bisher schwach entwickelt gewesen: der nationale Wille. Diese Schwäche ist altes Erbübel. Schon Tacitus tröstet die Römer: „So möge ihnen denn, wenn nicht die Liebe zu uns, dann doch um so sicherer der Haß untereinander verbleiben." Die in deutscher Art liegende Neigung zu individueller Ausprägung der Persönlichkeit zeigte als Schattenseite Sondertümelei und Zersplitterung. Das Staatsgefühl des Deutschen litt dazu noch dadurch, daß große und wertvolle Bestandteile vom Hauptkörper abgesprengt worden sind. Die Deutschkunde darf ihre Kultur nicht vergessen. Ebenso hemmte das unendlich langsame Vorwärtsschreiten der Verschmelzung. Während z. B. Frankreich unter Ludwig XIII. sich einte und nun militärisch und kulturell eine überragende Weltgeltung erlangte, mußte Deutschland noch Jahrhunderte seine Kraft verströmen unter inneren und äußeren Kämpfen und dem Drucke fremder Kultur. Das muß der Geschichtsunterricht als scharfes Warnzeichen dem Geschlecht unserer Tage klarmachen.

Der große Krieg offenbarte eine herrliche heldische Hingabe des einzelnen, eine unerhörte Organisationsfähigkeit; aber wir dürfen nicht sicher darauf rechnen, daß nun auch ohne weitere Fürsorge uns dauernd das völkische Wollen, das feste Staatsbewußtsein erwachsen sei. Zweierlei Erkenntnis muß darum unserem Volke werden, zunächst das Wissen, daß das Geschick des einzelnen und der Bestand unserer deutschen Geistesart fällt und steht mit einem starken deutschen Staatskörper, sodann das Verständnis dafür, daß unser Volk nicht in seinen geographischen Grenzen eine stillbehagliche Autarkie bilden kann sondern unausweichlich hineingezogen ist in den großen Arbeitswettkampf der Völker. Was sich etwa in China und Indien entwickelt, wie sich die Verhältnisse in Südamerika gestalten, ist für unsere Zukunft nicht belanglos. Wir müssen das Weltgeschehen von deutschem Gesichtspunkte aus verstehen lernen. Diese Fragen wird auch die Deutschkunde — in ihrem weiten Sinne gefaßt — aufnehmen; sie wird die Grundlinien des deutschen Staatslebens und seine Stellung im Völkerleben darlegen. Das kann und soll man bei Kindern nicht verfrühen, wohl aber auf entsprechenden Reifestufen der Jugend bieten.

Eine staatsbürgerliche Belehrung muß nun in einem der Reife entsprechenden Grade Kenntnisse über das Leben des Staates bieten, also über Verfassung, Verwaltung, Rechtswesen, Wehrwesen, Geldwesen, Armenwesen, soziale Gesetz-

gebung, Weltstellung. Schon im Geschichts- und gelegentlich auch im Deutschunterricht treten derartige Stoffe auf. Der Geschichtslehrer kann überall die Entwicklungslinie bis zu den Gegenwartsverhältnissen klarlegen, etwa die schriftliche Niederlegung des Rechts in Rom zum Sachsenspiegel und zum Bürgerlichen Gesetzbuch in Beziehung setzen, bei den römischen Ständekämpfen auf die Stein-Hardenbergschen Reformen hinweisen, bei Friedrichs des Großen Verwaltungsmaßnahmen die Unterschiede zwischen damals und heute aufzeigen u. dgl. Über diese vereinzelten Darlegungen hinaus aber werden Bildungsanstalten wie Fortbildungs- und Fachschulen, Frauenschulen, sozialpädagogische Seminare, auch Lehrerseminare usw. eine zusammenfassende Erörterung dieser Dinge geben müssen, immer in möglichst konkreten Formen das lebendige Wirken des Staats zeichnend.

Was gibt dir der Staat? Was mußt du ihm geben? Diese Fragen sollen klar werden, damit der einzelne lerne, sich als Glied des Staatskörpers zu denken, nicht nur von seinen Rechten zu reden sondern vorerst seine Pflichten zu begreifen und die Grenzen seiner persönlichen Wünsche in den Staatsnotwendigkeiten zu sehen. Da das Staatsleben organisierte Willensgemeinschaft, dabei zugleich Arbeitsgemeinschaft und Arbeitsteilung ist, bedeutet Staatsgesinnung sowohl Willensentfaltung wie Willensbindung. Persönliche Opferbereitschaft, die auch in Friedenszeiten Arbeit und Besitz einsetzt, nationale Zielfestigkeit, die zu Pflicht und Arbeit tritt, Gemeinsamkeitsgefühl, das alle Klassenspaltungen überwindet, sind Regungen dieses Staatsbewußtseins. So steht der einzelne zugleich empfangend und gebend im Staatsorganismus.

Auch das Erwachsen des deutschen Staatsgedankens kann betrachtet werden.

Diese Regungen des Staatsbewußtseins lassen sich in aufsteigenden Wellen schon früh beobachten: Walther, Hutten, Luther zeigen es. Das deutsche Kaisertum aber besaß mit wenig großen Ausnahmen nicht die Kraft, das deutsche Volk zu einem geschlossenen Staatsleben zusammenzuschmelzen. Seine Machtmittel füllten den Volksraum nicht aus. Seine Wirksamkeit hing von großen Persönlichkeiten ab. Das deutsche Staatsbewußtsein schlug in langsamem, aber unverwüstlich zähem Wachstum erst im preußischen Boden Wurzeln. Hier wuchs ein Staat empor, der in seinem ganzen gesammelten und geschlossenen Leben immer stärker gewisse Grundzüge des deutschen Geistes ausprägte; Friedrich der Große, Kant, Stein, Fichte, Gneisenau, sie verkörpern, jeder in seiner Eigenart, diesen Charakter, das geradlinig unbestechliche Denken, die umfassende und zwingende Organisationskraft, das restlos sich hingebende Pflichtgefühl, das Bewußtsein vollster Verantwortlichkeit vor dem Gewissen. Dies letztere, stark und stürmisch erwachsen in der Reformationszeit, spricht scharfgeprägt in Lessings Minna und in Emilia Galotti. In der Lyrik Arnims, Schenkendorfs, Arndts tönte machtvoller als je das Staatsgefühl auf. Welche

Entwicklungen und oft raschen Wandlungen es in jener Zeit durchlief, etwa bei Wilhelm v. Humboldt, Fichte, dem Kreise der Romantiker, das zu zeigen liegt dem Unterricht ferner. Aber Kleists „Prinz von Homburg“ läßt es deutlich werden, wie die Idee der Freiheit der Persönlichkeit sich verschmilzt mit der Aufrichtung und Wertung des Staatsgedankens. Zu tiefster Wirkung gelangt die Frage von der Stellung des einzelnen zum Ganzen der Gesellschaft und des Staats in Hebbels Tragödien, die den Kampf des einzelnen gegen die Gesamtheit und die Weltentwicklung darstellen, wobei der Gedanke heraustritt, daß dem einzelnen Leid erwachsen muß, damit das Ganze fortschreite. So stirbt Agnes Bernauer, damit die Welt es lerne, von persönlichen Wünschen, auch liebsten und geweihtesten, sich zu erheben zu freier Unterordnung unter das Wohl des Staates. Die Notwendigkeit eines solchen Opferns müssen auch Vater und Sohn, die beiden Leidgetroffenen, zugeben.

Bei der zähen Eigenständigkeit der einzelnen deutschen Stämme, die uns eben auch eine um so reichere Fülle deutschen Lebens verbürgt, ist es für die Entfaltung des Staatsbewußtseins förderlich, wenn einerseits die Bedeutung aufgezeigt wird, die der preußische Staat, der die größte geschlossene Masse deutscher Bevölkerung in sich birgt, für die Entwicklung und den Bestand Deutschlands und seiner Kultur hatte und hat. Anderseits ist aber ebenso zu zeigen, wie andere Stämme wieder mit ihren besonderen Wesenskräften den Strom deutschen Lebens reicher und vielgestaltiger fluten lassen. Was etwa hanseatischer Wagemut und hanseatisches Arbeiten unter dem Wahlspruch „Mein Feld die Welt“ für Deutschlands weltwirtschaftliche Stellung bedeuten, welchen Beitrag etwa das Sachsenland oder die süddeutschen Länder zum wirtschaftlichen und geistigen Ausbau des deutschen Staatswesens geben, das muß voll berücksichtigt werden. Auch darf das geistige Band zwischen uns und den staatspolitisch von uns Abgesprengten nicht zerschnitten werden; spielte und spielt sich doch z. B. ein reiches Stück deutschen Geisteslebens auf schweizerischem und österreichischem Boden ab.

Vielleicht darf an dieser Stelle auf eins hingewiesen werden. Im Laufe dieser Erörterungen ist vielfach in das deutsche Schrifttum hineingegriffen; dabei ergab es sich oft, daß ein und dasselbe Werk an verschiedenen Orten genannt werden mußte, weil es eben zu mancherlei Seiten des deutschen Lebens in Beziehung stand. Wo man Dichtungen vor sich hat, gilt es zunächst, möglichst in die Tiefe und den Reichtum ihres menschlichen und künstlerischen Lebens einzudringen; dann wird ohne weiteres auch das hervortreten, was an völkischen und staatlichen Geisteswerten sich darin birgt; denn alle große Kunst ist völkisch bestimmt; das beweist sich bei jedem Blick in die Weltliteratur.

Der Deutschunterricht kann sich darum nicht darauf beschränken, bei Dichtungen auf das zu blicken, was in den Bereich des persönlichen Einzellebens oder unter rein literaturgeschichtliche und ästhetisierende Gesichts-

punkte fällt. Wie in der Welt das Wirken und Leben in der Gemeinschaft einen wesentlichen Anteil am inneren Leben eines jeden einzelnen beansprucht, so ist's auch in der echten Kunst, die das Leben verklärt und erhöht widerspiegelnd neuschaffen will. Wie eng verknüpft tritt uns z. B. im „Fähnlein der sieben Aufrechten" die persönliche Freiheit des Seins und die Hingabe an die Gemeinschaft entgegen. Den Charakter des Jürg Jenatsch und seine Tragik kann man nicht erschöpfen ohne Beziehung zum Staatsgedanken. So liegt es weiter auch im „Prinz von Homburg", der „Hermannsschlacht", in „Agnes Bernauer", in Raabes „Alte Nester", in Sperls „Die Söhne des Herrn Budiwoj", im „Schimmelreiter" und in ähnlichen Dichtungen. Daß einzelne unserer großen Dichter nicht zu einer deutsch-staatsbewußten Anschauung kamen, wird die Jugend wohl von selber sehen. Wo aber unsere geistigen Führer den Staatsgedanken nach deutscher Anschauung ausbauten, erhob er sich zu einer wundervollen Höhe, Reinheit und Freiheit; da ist der Staat weder Versicherungs- noch Zwangs- noch Wohlfahrtsanstalt, sondern hohe sittliche Gemeinschaft.

Und zu dieser deutschen Staatsauffassung kann unser Schrifttum unsere Jugend hinführen helfen. Einzelnes anzudeuten ist hier nicht Raum. Reden, Aussprüche, Briefe, Drama, Roman und Novelle bieten reichen Stoff, auch die Lyrik; z. B. bei Storm, Geibel, Liliencron. Unser Volk bedarf so dringend einer Erhöhung seiner Staatsauffassung.

7. Volkswirtschaft.

Die gegenwärtigen sehr starken Bemühungen um eine Erweiterung der Auslandskunde an unseren Universitäten können letzterdings nur die Absicht haben, unsere weltpolitische und weltwirtschaftliche Betätigung zu fördern. Die Auslandskunde kann aber nur die Ergänzung einer die eigene Volkswirtschaft erfassenden Kenntnis sein. Diese gibt nicht nur den praktischen Scharfblick sondern erzieht zugleich zum Bewußtsein der Abhängigkeit des einzelnen von der Gesamtheit und zur Wertschätzung der deutschen Arbeit.

In steilem Aufstieg hat Deutschland sich zum Industriestaat entwickelt. Unser schmaler Boden trägt kein Ackerbauvolk von 70 Millionen. Wir müssen Waren oder Menschen ausführen. So haben wir in unseren Auswandererscharen frischeste Kraft und bestes Blut unaufhörlich verschwendet. Unsere deutsche Landwirtschaft hatte vor der Kriegszeit eine gewaltige Leistungsfähigkeit erreicht, erzielte z. B. auf gleichem Raum, wie er der englischen zur Verfügung stand, einen Mehrertrag von jährlich 4½ Milliarden M., brauchte allerdings hierzu Einfuhr von Futter- und Düngemitteln. Die unbedingte Notwendigkeit einer starken Landwirtschaft wies der Krieg uns unwiderleglich nach; wir werden ihre Stellung nach dem Friedensschlusse möglichst aus inländischen Mitteln steigern müssen; die Bedeutung von Kolonien tritt hierbei in helles Licht; daß ihre Kenntnis überall zur Deutschkunde

gehört, ist klar. So zeige der Unterricht denn alle diese Verhältnisse, etwa di Zahlen der deutschen Gesamternten, ihr Ansteigen, die Steigerung der Durch schnittserträge eines Hektars, die Vergleichszahlen der fremden Staaten. Wi scharfen Einblick in den wirtschaftlichen Aufbau können da schon wenige Zahle geben. Einige Beispiele seien genannt. Während Englands Weizenbode sich im 19. Jahrhundert um mehr als 50 % verminderte, stieg die deutsch Anbaufläche für Weizen um 80 %, die gesamte Kornanbaufläche um 35 % zur Hauptsache durch Aufgabe der alten Dreifelderwirtschaft, durch Frucht wechsel und neue Düngungsmethoden unter Lehrmeistern wie Thaer un Liebig. Die Kartoffelfläche stieg um 840 %. Entsprechend wuchs dazu auc noch der Durchschnittsertrag des Hektars, bei Roggen und Weizen um 90 % Hafer 227 %, Gerste 131 %. Die Gesamtgetreideernte nahm in der Zei um 201 %, die Kartoffelernte um 1400 % zu. Wie kennzeichnend für Deutsch lands wirtschaftliche Kraft ist auch folgende Reihe: Auf 1 ha ernteten in de 5 letzten Vorkriegsjahren durchschnittlich Rußland 7 dz, Vereinigte Staate 10 dz, Italien 10,4 dz, Frankreich 14 dz, Deutschland 21,4 dz. Der Vorsprun wird nicht durch Boden und Klima, sondern durch Arbeit erreicht. Frankreich und Deutschlands Bodenflächen sind etwa gleich; die großbritannische m Irland beträgt $^3/_5$; die Gesamternten standen aber 37½:19½:7. Die Be deutung der Kartoffel, der Zuckerrübe, der Körnerernte, der Viehhaltung i zu zeigen.

Der naturwissenschaftliche Unterricht wird sich neben dem geographische und dem Rechnen fruchtbar auf diese Gesichtspunkte einstellen. Ebenso sorg fältig ist auch unsere deutsche Industrie ins Auge zu fassen. Der Rechenunter richt mag Umfang und Aufstieg der einzelnen Zweige zahlenmäßig klarlege am besten im Vergleich mit dem Auslande. Unsere auf streng wissenschaf licher Grundlage planvoll arbeitende chemische Industrie z. B. überhol alle Wettbewerber, während Liebig und A. W. Hoffmann ihrer Zeit no nach England gehen mußten. Die chemische Großindustrie ist wegen ihre wissenschaftlichen Arbeitsmethodik ausgesprochen deutsches Gebiet geworde Da wird der Chemieunterricht auf vielerlei Großleistungen hinzuweisen habe beispielsweise Indigo, Anilinfarben, überhaupt das ganze Gebiet der Teer derivate, Benzol, künstliche Stickstoffgewinnung usw. Die Rübenzuckerfabri kation bildet ein weiteres bedeutsames Stück der deutschen Volkswirtschaf das in der Chemiestunde zu betrachten wäre, während der Physikunterric in das Gebiet der deutschen Feinmaschinenerzeugung hineinleuchten, auf di Herstellung wissenschaftlicher Werkzeuge, auf die Arbeiten der Zeißwerke un die führenden Leistungen unserer elektrischen Industrie verweisen kann Das Rückgrat unserer Ausfuhr bilden die Arbeiten der Schwerindustrie. 190 führte England für 400 Millionen M. Maschinen aus, wir für 183 Millionen 1913 waren die Zahlen 674 Millionen für England, 678 Millionen für uns

1881 beschäftigte England im Maschinen- und Schiffsbau 217 000 Arbeiter, Deutschland 200 000; bei der letzten Feststellung waren die Zahlen 400 000 und 700 000. Einen Gradmesser für die gewerbliche Entwicklung eines Landes bilden seine Kohlen- und seine Eisenindustrie. In der Mitte des 19. Jahrhunderts förderte Großbritannien 35 Millionen t Kohlen, Preußen 3 Millionen. Heute stehen England und Deutschland mit rund 280 Millionen t einander gleich, während Frankreich nur etwa 40 Millionen fördert. An Eisen erzeugte England 2 286 000 t im Jahre 1850, Deutschland 218 000 t; 1913 stand England auf 10½ Millionen t, Deutschland auf 19½ Millionen t. Aber nicht etwa nur mit solchen Übersichtszahlen, die freilich schon viele Dinge, z. B. das Wachsen unseres Wohlstandes, die Schichtung unserer Bevölkerung, die mächtige Geistes- und Arbeitstechnik u. dgl. beleuchten, soll der Unterricht bekannt machen sondern auch möglichst lebendige Einzelbilder aus den verschiedensten Betrieben schauen lassen. Besprechungen, das Lesebuch, Besuche und Wanderungen können Gelegenheiten ergeben, auch das häusliche Lesen. Wie Menzels „Walzwerk" erfaßt doch auch die Dichtung unserer Zeit die Poesie der Technik. Wie z. B. auch Rudolf Herzogs „Die Stoltenkamps und ihre Frauen" vom Standpunkte der großen Kunst aus beurteilt werden mag, es wird beim Lesen mit seinem prachtvollen Bilde vom Werden des deutschen Stahls ein freudiges Gefühl zurücklassen und Arbeitsmut wachrufen. Weitere Dinge, die das wirtschaftliche Gefüge Deutschlands und zugleich damit sein Weltgewicht bestimmen helfen, sind Bevölkerungsbewegung, Bergbau, Eisenbahnen, Kanäle, Post, Schiffahrt, Außenhandel, Volksvermögen, Bank- und Sparkassenwesen, Wehrmacht, Wohlfahrtseinrichtungen, Bildungswesen; diese letzten Punkte bedingen wesentlich die gewaltige Leistungsfähigkeit des deutschen Arbeiters. Hierzu könnten auch die hervorragenden Arbeiten der Gesundheitspflege, z. B. die Tätigkeit eines Röntgen und Koch, herbeigezogen werden. Schon diese vereinzelten Hinweise aus dem Gebiete der Volkswirtschaft können wohl zeigen, wie vielseitig der Unterricht Pflicht und Gelegenheit hat, sich auf den Standpunkt der Deutschkunde einzustellen. Die Berufsberatung arbeitet in verwandtem Sinne, wird sich z. B. auch besonders um die Kunde der einzelnen Handwerke als der Mitträger einer gedeihlichen Volksschichtung bemühen können.

Daß die Darlegungen über Deutschlands gewaltigen wirtschaftlichen Aufstieg und seine überragenden Leistungen nichts mit leerem Lobpreisen und dem Erwecken blinder Ruhmredigkeit zu tun haben, braucht man nicht zu sagen. Es wird aber eine ernste völkische Pflichtstimmung dabei erwachen. Denn abgesehen von Kali und Kohle sind unsere Bodengüter beschränkt, unser Eisenerz sowohl der Güte wie der Menge nach; alles steht also auf unserer Arbeit. Unsre Stellung im Völkerleben muß uns die Tore für Aus- und Einfuhr freihalten. Wir müssen die Bodenkräfte unserer Kolonien auswerten;

wir dürfen nichts vom Bestand unserer Volkskraft vergeuden. Soziale Volkspflege, auch Bildungspflege und Förderung der Hochbegabten ist uns dringlich not. Wir brauchen ferner ein sorgfältiges Zusammenwirken aller Arbeitskräfte; jeder muß sich als Werkmann willig eingliedern in die große Arbeitsorganisation des Vaterlandes, so gut wie in die kleine seiner Berufsstätte. Die Arbeit des einsam forschenden Gelehrten, der uns dann etwa durch Gewinnung des Luftstickstoffs unser Bestehen sicherer macht, das Schaffen des großen Industrieorganisators, unter dessen Händen Fabriken, Werften u. dgl. erwachsen und gedeihen, die schwere Arbeitspflicht des Kohlenhäuers, die Leistungen des Mannes in der Glut der Eisenwerke, wie sie Menzels „Walzwerk" zeigt, die sonngebräunte Bauernfaust an der Sense: alles ist gleich unentbehrlich, gleich bedeutsam. Und jede dieser Leistungen fordert Kraft und Opfer, wenn auch jede in besonderer Art. Ein Verstehen dieser Dinge muß in den einzelnen, ob sie oben oder unten am Werk stehen, doch das Verständnis wecken, daß der andere Verbündeter, Schaffensfreund, nicht Gegner ist. Es muß zum sozialen Frieden beitragen, den die deutsche Arbeit braucht. Und bei allem werden vom einzelnen ethische Arbeitseigenschaften gefordert. Zu solchen und verwandten Erwägungen werden volkswirtschaftliche Erörterungen immer Anlaß geben können, zu einem sozialen Katechismus, wie ihn etwa Fr. W. Webers köstliches Gedicht „Am Amboß" zusammenfaßt.

8. Kunst.

Dasjenige Gebiet, auf dem die Eigenart und der Hochwert des deutschen Lebens am leichtesten und hellsten auch für das schlichte Gemüt sich darstellen kann, ist die deutsche Kunst. Diese öffnet uns aber nicht nur die Pforten zu einem erheiternden Formenspiel, zu einem bloß künstlerischen Erleben und Erfreuen, sondern sie führt uns zugleich hinauf und hinein zu den tiefsten Wesenswerten deutschen Geistes. Man muß sich da ihres Gegensatzes zur romanischen Kunst bewußt werden. Bei dieser stehen die sinnfällig darstellenden Künste überragend im Vordergrund, die Architektur, Plastik und Malerei, bei den Deutschen aber diejenigen Künste, die nicht formende Gestaltung der Stoffwelt sondern den Ausdruck des innersten Seelenlebens erstreben, die Musik, die Dichtung, und hier wieder die Lyrik. Nicht die Sinne herrschen, sondern die Seele herrscht. Schon darin zeigt sich die deutsche Kunst als Ausdrucks-, als Wesens-, als Inhaltskunst gegenüber dem vorwaltenden Formcharakter romanischer Kunst. Das tritt noch klarer hervor, wenn man das durchgängige Verhältnis von Form und Gehalt in deutschen Kunstwerken prüft. Der romanische Rationalismus, dem Vernunft, Klarheit, Form die großen geistigen Wertmaßstäbe sind, offenbart sich auch in der Kunst dieser Völker und gibt ihr in manchen Augen ein Übergewicht höherer Vollendung. Keine Frage, daß hier Hohes und Höchstes erreicht ist. Die elegante durchsichtige Klarheit

der französischen Schriftsteller, die italienische Renaissancearchitektur, die geradezu restlose Formenharmonie in Lionardos Abendmahl oder der Sixtinischen Madonna, wo man die Symmetrie mathematisch nachkonstruieren könnte, oder die Ebenmäßigkeit der Dramen Corneilles bis in die Verszeilen hinein mögen als Beispiele für diese wundervolle Formkultur genannt werden. Es ist auch keineswegs zu verkennen, daß es, und zwar nicht nur in den Raumkünsten, dem Schaffenden gelingen kann, lediglich durch die Form Wirkungen auszulösen und zu erhöhen. Es kann z. B. ein Genuß sein, den feinen Gliederbau, die genau abgemessene Rhythmik der Stimmungen, die Harmonie der Eingänge, Höhepunkte und Ausgänge in einer formgefeilten französischen neueren erzählenden Dichtung von Maupassant oder Romain Rolland auszukosten oder derartiges etwa bei Keller, Storm, Fontane, K. F. Meyer oder Ricarda Huch aufzusuchen. Wer aber sich vorwiegend oder vollständig auf diese Art, ein Kunstwerk zu erfassen, eingestellt hat, wird es schwer haben, deutscher Kunst immer gerecht zu werden. Denn hier wird ihm jene geschlossene Formvollendung oft fehlen; und dieses Fehlen wird ihm als ein Mangel, als ein vergeblich Ringen nach Kunstvollendung erscheinen. Und doch ist es vielleicht nur künstlerischer Ausdruckswille, der bewußt die brausende Fülle des inneren Lebens nicht in einzwängende Formen gießen will. Man hat da wohl den Unterschied zwischen offener und geschlossener Form gemacht. Schon in der Hamburgischen Dramaturgie geht Lessing den Weg von der äußeren Form zum inneren Leben. Nicht Einheit von Zeit und Raum, sondern wesentlich die der Charaktere und Handlungen fordert er. Und Goethe sieht das eigentlich tief Wirksame der Poesie in dem reinen vollkommenen Gehalt, „den uns ein blendendes Äußere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiß und, wenn er gegenwärtig ist, verdeckt". Überall, wo man deutscher Kunst nahetreten oder wo der Unterricht zu ihr hinführen will, wird vor allem der Lebensgehalt des Kunstwerks zu erfassen sein; der bietet dann auch den Schlüssel zur Form, die organisch in ganz individueller Weise aus dem Gehalt erwachsen muß. Da gilt Storms Wort:

„Die Form war dir ein Goldgefäß,
Darein man goldnen Inhalt gießt.
Die Form ist nichts als der Kontur,
Der einen schönen Leib umschließt."

Man prüfe das beispielsweise einmal an Goethes zartem Gedichte „Wanderers Nachtlied" oder an „Mahomets Gesang".

Der übervolle Reichtum der deutschen Kunst liegt eben in ihrem Gehalt; wie wenig bedeutet z. B. verhältnismäßig in Hermann und Dorothea die doch mit so wundervoller Feinheit durchgeschmiedete metrische Form. Und wo der deutsche Künstler seinem Werk die innere organische Formung gibt, weicht diese oft ganz und gar ab von der mehr auf Harmonie und Symmetrie

gebauten, mehr typischen und konventionellen äußeren Formgebung romanischer Kunst; in der deutschen ist die Form freier, individueller. Kennzeichnend ist dafür z. B. der „Faust“. Zuerst will der Deutsche inneres Leben ausdrücken und inneres Leben wirken durch sein Werk. Gewiß soll man die Form nicht unterschätzen oder künstlerisches Unvermögen zur Gestaltung nicht decken wollen mit dem Worte „Inhaltskunst“. Auch auf anderen Gebieten, z. B. bei der Behandlung der Sprache oder der persönlichen Selbstdarstellung im gesellschaftlichen Leben vernachlässigen wir manchmal die Form, was beim Ausländer, der den Beweggrund dazu nicht versteht, leicht falsche Urteile über uns auslöst. Aber dies bleibt geltend: Deutsche Kunst offenbart uns ihre Werte, wenn wir sie zuerst als Ausdrucks- und Inhaltskunst erfassen, ohne uns durch Überschätzung der bloßen Form blenden zu lassen. Ein Kunstwerk griechischen oder romanischen Geistes ist in seiner Art leichter zu erfassen, da seine Gesetzmäßigkeit erkannt, seine klare Harmonie begriffen werden kann, während bei der großen deutschen Kunst mehr das Wort gelten mag: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen.“ Das deutsche Kunstwerk will erlebt werden; der Funke muß aus ihm zücken, der das Herz in Flammen setzt.

In breiter Strömung kann so deutsche Lebenskraft in die Herzen dringen durch das Tor der Kunst. Das wird auch alles weichliche und überfeine Ästhetentum fernhalten.

Da ist zuerst die deutsche Musik, ein Ausdruck des höchsten und des innersten Seelenlebens. Wie einsame Riesenberge ragen das Lebenswerk eines Bach, die Welt umspannend vom zartfreudigen Jubel des Weihnachtsoratoriums bis zum erschütternden Tiefklang seiner Passionen, eines Beethoven, eines Wagner in der Musikwelt aller Zeiten und Völker auf. Und wie köstliche Kunst bergen zugleich wieder auch die Kleinschöpfungen, ein Choral von der herrlichen Gewalt des „Ein feste Burg ist unser Gott“ oder der unaussprechlichen Innigkeit des „Jesus, meine Zuversicht“ oder auch eins unserer zartlieblichen Volkslieder. Da findet das Haus seine schöne Aufgabe in der Pflege nicht nur der Instrumentalmusik sondern vor allem des Gesanges. Es gab vor dem Dreißigjährigen Kriege doch eine Zeit, wo im deutschen Bürgerhause mehrstimmiger Gesang tönte. Könnte sie nicht wiederkehren? Wie würde dadurch doch auch das Familienleben verinnerlicht werden können! Erfreulich ist in den Vorkriegstagen das Wiederaufleben des Volksgesanges, besonders unter der Jugend, das Wiedererklingen der Laute gewesen. In die Vereinigungen der Jugendpflege gehören Musik und Lied. Wertvolle Veranstaltungen sind auch die Volkskonzerte und geistlichen Konzerte, die Gutes und Bestes breiten Volkskreisen nahebringen. Die tiefgreifende Wirkung des deutschen Liedes in den Reihen unserer Feldgrauen wird tausendfach erlebt. Eine wie wertvolle völkische Aufgabe hier dem Gesangunterricht zugewiesen wird, ist klar. Für weiteres Eingehen fehlt hier leider der Raum.

Am weitesten und reichsten öffnet sich nun der Jugend das Land der deutschen Dichtung; nirgend tritt ihrem phantasiebeschwingten, nach Erleben, nach Bilderschauen dürstenden Geiste der deutsche Geist so wahlverwandt, so tief erfühlbar, so fest ergreifbar entgegen als in diesem Bereiche. An sich nimmt sie im deutschen Unterricht ja das ausgedehnteste Feld ein, greift aber auf allen Seiten doch noch weitspannend darüber hinaus. Die frühe Jugendzeit überglänzt der Sternhimmel des deutschen Märchens, dem man, ohne übrigens in allzu gewagte Astral- und Karmadeutungen einzugehen, auch auf späteren Stufen noch Beachtung schenken sollte. Landschaftlich gefaßte Formen, z. B. die von Wisser gesammelten prachtvollen niederdeutschen Volksmärchen (Auswahl: „Wat Grotmoder vertellt"), sollten nicht übersehen werden. Unbeschadet aller interessanten Märchenmotivwanderungen glänzen doch aus der Tiefe der deutschen Märchen die Schimmer deutschen Lebensgefühls und deutscher Urzeit. Das Schönste aus der überreichen Volkssagendichtung, sowohl der gemeindeutschen wie der landschaftlich getönten, muß im Unterricht oder durch Schulbücherei und häusliches Lesen geboten werden, zugleich mit Einschluß frühgermanischer Mythen. Die großen deutschen Volksepen haben seit lange ihren Platz, allerdings manchmal an so verfrühter Stelle, daß ihre Wirkung sich nicht entfalten kann. Wo aber die Schüler genügend Reife besitzen, läßt sich der hineingesenkte Goldhort von kulturkundlichen, völkischen, ethischen Gedanken wirksam aus dem mächtigen Strom dieser Dichtung herausheben.

Nun sucht schon seit Menschenaltern der deutsche Lehrer ernst nach Wegen, die Jugend in das Wunderland der deutschen Dichtung hineinzugeleiten. Es ist da allerdings ein besonders schwer zu bestimmender Ausgleich zu treffen zwischen dem Wunsche, die jungen Herzen in vollen Zügen aus diesem Born trinken zu lassen, und den Forderungen, die gerade die tiefsten und reichsten Schöpfungen an die Wesensreife des Aufnehmenden stellen. Es bedarf da einer sehr feinen Kunst der Vermittlung. Relativ wird hier natürlich das Erfassen der großen Kunst immer bleiben. Es wird zunächst darauf ankommen, daß die Jugend das Leben der Dichtung nacherlebt, nachfühlt. Alles verstehende Begreifen ist dazu nur Hilfsmittel. Es kommt auch nicht auf eine große Zahl künstlerischer Eindrücke an sondern mehr auf ihre Gewalt und Nachhaltigkeit. So wurde der Knabe Uhland, als sein Lehrer ihm zum ersten Male das Nibelungenlied bot, so tief erschüttert, daß er weinend hinauseilen mußte. Ein Erforscher unseres dichterischen Schrifttums erzählt, daß Storms Lied „Es ist so still" seine Knabenseele so tief einspann, daß der Eindruck für immer verblieb. Ein einziges hochgesteigertes Erleben kann also weiterführen als mancherlei zerstreute Einzelwirkungen. Das Menschliche und Künstlerische sowie die völkischen Werte der Dichtung müssen lebendig werden. Über die Erfassung des einzelnen Kunstwerks hinaus aber sollte auf den

höheren Stufen in literaturgeschichtlichen Umblicken in Anlehnung an die Geschichte des deutschen Volkes die Linie der deutschen Kultur- und Geistesentwicklung mit der Entwicklung unserer Dichtkunst verflochten und so der einheitliche Zusammenhang unseres völkischen Lebens überleuchtet werden. Daß auch bei erheblichster Stundenausdehnung des deutschen Unterrichts immer noch eine Fülle bedeutender Schöpfungen unberücksichtigt bleiben müßte, ist an sich klar, um so mehr, wenn man dem Gedanken sein Recht läßt, daß dieser Unterricht nicht bloß sprach- und schriftkundlich sondern deutschkundlich sein soll, das gesamte deutsche Leben umfassend.

Nun liebt die Jugend das Stoffliche, das Tathafte; vertieftes Fühlen und versunkenes Sinnen liegen ihr ferner; und so wird auch das Epische in allen Gestalten und auf höheren Stufen das Dramatische sie besonders anziehen. Das Eigenartigste und Deutscheste unserer Dichtung ist aber in der **Lyrik** aufgeblüht. Was in seiner vollendetsten Bedeutung ein Lied ist, mag die Welt bei uns erfahren. Goethes Lied, Schillers Gedankenlyrik, Eichendorff, Storm und Mörike, Annette Droste, K. F. Meyer und die ihres Geistes sind, müssen und werden tief auf die Jugend der oberen Stufen, die sich im letzten Drittel zwischen 14 und 20 stärker dem Innerlichen zuwendet, wirken. Abgesehen vom Lesebuch und von Gedichtsammlungen, etwa der vortrefflichen Echtermeyerschen, ermöglichen mancherlei gute buchhändlerische Unternehmungen es, für das häusliche Lesen viel schönes lyrisches Gut zu billigem Preise sich zu verschaffen. Genannt seien nur Reclam, die Cottasche Handbibliothek, Hamburgische Hausbibliothek, Deutsche Dichtergedächtnis-Stiftung, Hendel, Hesse, Inselbücherei, Meyer, Wiesbadener Volksbücher, Löwenberg, Avenarius, dazu die beträchtliche Reihe von Klassikerausgaben. Man vergesse auch nicht die völkische Lyrik von Walter von der Vogelweide an bis zu Walter Flex hin. Wie tief deutsche Seele und deutsches Lied verbunden sind, offenbarte der menschlich wie völkisch gleich herrliche Klang der überbrausenden Lyrik unserer Tage. Gerade aus der Weite und Tiefe der Volksseele quoll sie und schuf auch köstliches Dauergut; besser als Urkunden und Weißbücher offenbaren diese Lieder uns alle Kraft und alle Glut und alles Weh unseres Volkes. Sie müssen als treueste Zeugnisse unseres gewaltigen Erlebens der Jugend lebendig im Bewußtsein gehalten werden.

Neben das **deutsche Drama** werden sich für die höheren Bildungsgänge besonders die Griechen und Shakespeare stellen, der in Wahrheit mehr Germane als Engländer ist. Das typische dramatische Kunstwerk der Romanen, die Komödie, übertrifft allerdings wohl die deutsche, entsprechend der nationalen Art des romanischen Geistes, während die Wesensform des deutschen Dramas das Trauerspiel ist. Außer Lessings „Minna" würden wohl nur noch Freytags „Journalisten" als häuslicher Lesestoff in Betracht kommen. Bei der Wertung des deutschen Dramas ist seine Verschiedenheit vom klassischen

zu beachten. So weisen etwa die Hebbelschen „Nibelungen", der „Tell", der „Wallenstein", der „Faust" eine Mehrstimmigkeit der Motive und Handlungen auf gegenüber der straffen Durchführung eines einzigen Motivs in der klassischen Form. Statt der Einheit von Zeit und Ort des zusammengedrängten Seins zeigt „Faust" das bewegte Werden. Das deutsche Kunstwerk weist gern über sich selbst hinaus, auch in die Welt des Irrationalen, gibt nicht idealisierte Typen sondern scharf herausgearbeitete Sondergestalten voll seelischer Schwere.

Für den Unterricht liegt nun wieder die Schwierigkeit vor, daß vieles unter dem Besten erst bei einer gewissen Persönlichkeitsreife erfaßt werden kann. Aber es ist auch ein vollständiges Durchdringen und Ausschöpfen durchaus nicht nötig. Das gereifte Alter mag eben immer wieder zu diesen Dingen zurückkehren.

Die Bedeutung unserer dramatischen Dichtung für die Entfaltung völkischen Geistes liegt nun zunächst darin, daß sie tiefdringende Lichter auf bedeutende Entwicklungspunkte unseres geschichtlichen Werdens werfen kann. Eine solche Reihe würden z. B. bilden Kleists „Hermannsschlacht", Hebbels „Nibelungen", Grillparzers „Ottokar", Wagners „Meistersinger", Kruses „Wullenweber", der „Tell", der „Götz", Lutherdramen von Herrig, Devrient, Bartels, Friedrich Lienhard, „Egmont", „Wallenstein", „Agnes Bernauer", Wildenbruchs „Quitzows" und „Väter und Söhne", „Der Prinz von Homburg", „Zopf und Schwert", Heyses „Kolberg", Greifs „General York" u. a.

Eine andere Gruppe zeigt die Grundkräfte und Ideale der deutschen Lebensanschauungen. Da steht der im Weltschrifttum einsam ragende „Faust", dessen Kraft und Gedankenüberfülle die äußere Form zerbricht. Unendlichkeitsstreben, die tiefe Sehnsucht nach befriedigender, segenschaffender Tat, das treuliche Ringen um Läuterung und Vollendung und das Vertrauen auf die erlösende Gnade sprechen hier zu uns als Grundströmungen der deutschen Seele. Verwandten Problemen sucht Wagners „Parsifal" die Lösung abzugewinnen. Die Erkenntnis der schicksalsgewaltigen Forderung, daß die Einzelpersönlichkeit leiden und untergehen muß, damit das Ganze bleibe und wachse, vernehmen wir in „Agnes Bernauer" und dem „Prinzen von Homburg"; von der Hingabe an Vaterland und Freiheit sprechen „Tell" und die „Jungfrau von Orleans". Gedanken über Persönlichkeit und innere Freiheit und Ehre leuchten auf in „Tasso", „Egmont", „Minna von Barnhelm"; in der von der innerlich deutschen und christlichen Gestalt der Iphigenie getragenen Dichtung Goethes schauen wir die Macht der Wahrhaftigkeit und der lauteren Persönlichkeit, sehen zugleich auch die tiefe Frage von Schuld und Gnade versöhnend gelöst. Neben der rein menschlichen und künstlerischen Wirkung solcher dramatischen Schöpfungen wird der Unterricht also, soweit die psychologischen Grenzen das ermöglichen, die darin ruhenden völkischen

Hochwerte wirksam werden lassen. Das gut geleitete häusliche Lesen wird vielfach ergänzen müssen. Die schon vorhin genannten buchhändlerischen verdienstvollen Unternehmungen ermöglichen das; dazu kommen noch die billigen Ausgaben der frei gewordenen Schriftsteller sowie allerlei Schulausgaben, z. B. die von Gaudig und Frick bei Teubner, von Ziehen bei Ehlermann, von Keller bei Diesterweg, von Freytag, von Schöningh, bei Velhagen von Wychgram. Die deutsche Bühne hat allerdings lange ihrer großen Erzieheraufgabe vergessen; sie hat vielfach nicht nur Minderwertigkeit an sich, sondern vor allem ausländische Minderwertigkeit, oft übler Art, uns aufgedrängt und dem ernsten Schaffen deutscher Dichter sich oft verschlossen.

Am breitesten wirkt wohl die epische Dichtung, die Erzählerkunst. Hier könnte der Unterricht noch mehr das Lesen abgeschlossener Werke pflegen. Es bedürfte dazu nicht einmal sorgfältig ausgestalteter Schulausgaben mit Lebensbeschreibungen und Erläuterungen; die einfache Form etwa der Wiesbadener Volksbücher genügte durchaus. Die Schul- und Volksbüchereien müßten bei ihrer Auswahl den Gesichtspunkt stark festhalten, daß eine Kenntnis deutschen Lebens vermittelt werde. Solches Lesen dient zugleich mehrfachen Zwecken, zunächst der Charakter- und Persönlichkeitsbildung, dem Entfalten des Schönheitssinnes, dem Erwecken heiterer Kunstfreude; dann soll es überhaupt den Blick für Welt- und Menschenleben öffnen, vor allem aber, wie schon gesagt, deutsches Wesen erschließen.

Was der Geschichtsunterricht in weitgezogenen Linien zeigt, tritt im Leuchtglas geschichtlicher Dichtungen als feines, farbenkräftiges Gemälde vor uns hin. Sie erst lassen uns lebendig fühlen, wie das Einzelleben mit der Volksgeschichte sich verflicht; das aber soll eben bewirkt werden. Das historische Gedicht, vor allem in der Form der Ballade, die unter Meisterhänden sich zu einem feinziselierten Kunstwerk entwickelte, wird wirkungsvoll im Geschichts- und Deutschunterricht eintreten können. Goethes, Schillers, Uhlands köstliche Gaben haben längst ihren Platz. Aber Strachwitz, Fontane, K. F. Meyer, Dahn, Annette Droste, Börries v. Münchhausen, Wildenbruch, Liliencron, um einige der besten Namen zu nennen, haben noch manches zu sagen. Wie blitzartig überleuchtet z. B. Liliencrons „Kampf um die Wasserstelle" jene schweren Jahre in Südwest. So läßt auch die soziale Ballade des 19. Jahrhunderts eindringende Blicke in deutsches Werden tun. Balladensammlungen, etwa von Avenarius oder der Deutschen Dichtergedächtnis-Stiftung, stehen zur Verfügung.

Dann fordert das eigentliche Epos schlichteren oder größeren Stils Beachtung. Für das häusliche Lesen übersehe man nicht Jordans Nibelungendichtung, die in eigenartig schroffer Größe die Überlieferungen der Völsungasage, des Nibelungen- und des Hildebrandsliedes zu einem gewaltigen Gemälde verwebt. Auch das Waltharilied liegt uns jetzt in der neuen pracht-

vollen Übertragung v. Winterfelds vor. Linggs „Völkerwanderung", Webers schönes „Dreizehnlinden", „Huttens letzte Tage", „Der Trompeter von Säkkingen", Scherenbergs „Waterloo" mögen aus diesem Bereiche noch erwähnt werden.

Im Roman und in der Novelle tritt neben die in das Dauergut des deutschen Schrifttums hinaufragenden Werke eine schier unübersehbare Fülle tüchtigen Mittelguts, das ohne Frage auch für unsere Aufgabe wirksam gemacht werden kann. Ein Roman kann nun in seinem weitgespannten Rahmen eine so vielseitige Lebensfülle bergen, daß man von mancherlei Seiten her seinen Reichtum erschließen kann. Doch wird er das Gesetz seines Baues von einer bestimmten Grundauffassung herleiten. Es handelt sich z. B. um die Entwicklung eines Charakters, wie das „Wilhelm Meister" und „Der grüne Heinrich", in dem sich Realismus der Darstellung und Idealismus der Anschauung prachtvoll verbinden, in klassischer Vollendung zeigen. Die Zahl solcher Entwicklungsromane ist in den letzten Jahrzehnten stark gewachsen; rühmlich zu nennen ist unter ihnen H. A. Krügers „Gottfried Kämpfer". Sie bieten, da die Charaktere eben in steter Weltberührung wachsen müssen, zugleich auch hellumrissene Kulturbilder. In anderen Romanen gibt die Entfaltung einer Weltanschauung oder, wenn der Bogen nicht so hoch zielt, die Lösung eines Problems oder die Klarlegung und Verteidigung einzelner ethischer, sozialer oder künstlerischer Anschauungen das Stilgesetz. Charakter- und Umweltzeichnung treten dann mehr als Stilmittel auf. Oder aber es ist die künstlerische Gestaltung geschichtlicher Entwicklungsgänge und die Charakterdarstellung geschichtlicher Persönlichkeiten beabsichtigt. Der Dichter kann es aber auch als seine wesentlichste Aufgabe ansehen, in seinem Roman Zeitzustände, soziale Verhältnisse, die Kultur einer Bevölkerungsschicht oder einer bestimmten Landschaft darzustellen. Was er aber auch als wesentlichstes Moment seiner Schöpfung ins Auge fassen mag, immer muß er versuchen, alles Einzelne, also Ideen und Anschauungen, Charaktere, Begebenheiten und Handlungen, Umweltkultur und Natur, sofern er auch diese in den Rahmen seines Kunstwerks hineinstellt, tief lebendig zu warmem, einheitlichem Leben zu verknüpfen. Sache des Lesers und gegebenenfalls also auch die des leitenden Unterrichts wird es sein, daß die Ideen, das Charakterleben und die Kulturschilderungen die Seele wirksam anregen.

Inwieweit und wo dieses Romanschrifttum einschließlich der Novellen nun zu verwerten ist, müssen die besonderen Verhältnisse ergeben. Der Stoff ist reich genug für alle Seiten und Zeiten der deutschen Entwicklung vorhanden. Wenn etwa durch Wilsers Buch „Deutsche Vorzeit" die früheste Germanenkultur beleuchtet ist und neben den Eddaliedern Dahns Werk „Odhins Trost" den Schleier von nordgermanischer Geistesart hob, führen „Ingo" und „Ingraban" und Dahns „Kampf um Rom" nebst seinen kleineren Romanen

aus der Völkerwanderung (z. B. „Gelimer“ und „Attila“) sowie Adolf Hausraths „Jetta“ in die Werdezeit des mittelalterlichen Europa. In die Zeit der lateinischen Renaissance führen Riehl in „König Karl und Morolf“, Glaser in „Schlitzwang“ und Dahn in seinem Roman „Bis zum Tode getreu“. Das prachtvollste Spiegelbild der Kultur des 10. Jahrhunderts ist der „Ekkehard“. „Das Nest der Zaunkönige“, „Die Brüder vom deutschen Hause“, Wicherts „Heinrich v. Plauen“, Dohses „Des Kreuzes Kampf ums Danewerk“ sowie Raabes Erzählung „Die Hämelschen Kinder“ und Kellers „Hadlaub“ zeichnen Leben und Kämpfe der Ritterzeit, während Hagens „Norica“, Hoffmanns „Meister Martin“ und Jensen in seinem dreiteiligen Werke „Aus den Tagen der Hansa“ die stolze Kraft des mittelalterlichen Bürgertums künden. Ein reiches Schrifttum vertritt das Reformationsjahrhundert, u. a. Kotzdes „Die Wittembergisch Nachtigall“, Raabes „Unsers Herrgotts Kanzlei“, Kleists „Michael Kohlhaas“, Hauffs „Lichtenstein“, Freytags „Marcus König“, „Die Dithmarscher“ von Bartels. Bilder aus dem Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges und der Gegenreformation bieten C. F. Meyers „Jürg Jenatsch“, „Simplizissimus“ von Grimmelshausen (nur in gekürzter Form verwendbar!), Enrica Handel-Mazzettis „Jesse und Maria“, Sterns „Die Wiedertäufer“, Sperls „Hans Georg Portner“, Raabes „Else von der Tanne“, „Der Werwolf“ von Löns, Hansjacobs „Der Leutnant von Hasle“, Freytags „Die Geschwister“, Dohses „Frau Treue“, Casparis „Der Schulmeister und sein Sohn“. Eine besonders starke Gruppe bilden die auf brandenburgisch-preußischem Boden spielenden Romane. Hier steht Willibald Alexis an erster Stelle („Der Roland von Berlin“, „Der falsche Woldemar“, „Die Hosen des Herrn von Bredow“, „Der Werwolf“). Zu nennen sind auch Wicherts „Der Große Kurfürst in Preußen“, Hesekiels „Unter dem Eisenzahn“, Lauffs „Der Burggraf“ und „Eisenzahn“, Hans Hoffmanns „Wider den Kurfürsten“, Gottschalls „Im Banne des schwarzen Adlers“, Raabes „Hastenbeck“. Auch die Kultur der vom Reich abgesprengten Deutschen darf man nicht übersehen. Die Schweizer Dichter unter Führung von C. F. Meyer und Keller, mit ihrem Jeremias Gotthelf und guten Erzählern wie Zahn und Federer, die zudem mit ihrer Kunst fest im Boden ihrer heimatlichen Kultur wurzeln, haben immer als ein starkes Band zwischen hüben und drüben gewirkt. Auch deutsch-österreichisches Leben ist uns nahvertraut geworden durch seine Dichter; wir kennen durch Rosegger die grüne Steiermark wie unsere eigenen Gaue; die Menschen, die Maria v. Ebner-Eschenbachs ernste, warmherzige Kunst uns zeichnet, das schöne Land, das Stifters stimmungszarte Naturbilder uns malen, sind uns lieb geworden. Wilhelm Fischer, Rudolf Hans Bartsch und Emil Ertl zeigen uns die österreichische Sonderart. Adam Müller-Guttenbrunn gibt in seinem Roman „Der große Schwabenzug“ und verwandten Schöpfungen Bilder aus der Geschichte des ungarländischen Deutschtums. Die Zeit der

französischen Revolution und der Freiheitskriege rief ein sehr reiches erzählendes Schrifttum ins Leben; da können genannt werden Lienhards wertvolle Schöpfung „Oberlin“, Roseggers „Peter Mayr“, Schulze-Smidts „In Moor und Marsch“, von Luise v. François „Die letzte Reckenburgerin“ und „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne“, Hans Hoffmanns „Landsturm“ und „Der eiserne Rittmeister“, von Alexis „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ und „Isegrim“, Raabes „Chronik der Sperlingsgasse“ und „Im Siegeskranze“, Reuters „Ut de Franzosentid“, Havemanns „Der Ruf des Lebens“, Dohses „Einer von Anno 13“. Geringe literarische Einwirkung übte der Krieg von 1870. Da wäre zu nennen Liliencron, Karl Bleibtreu („Dies irae“ und Verwandtes). Aus dem Raume des 19. Jahrhunderts bietet sich ein Reichtum an Schöpfungen von verschiedenstem Kunststil, der von wechselnden Motiven getragen und aus vielerlei Lebenskreisen erwachsen ist. Man kann sie darum auch zu mancherlei Motivgruppen vereinigen, z. B. als Heimatkunst. Für Schul-, Jugend- und Volksbüchereien wird es ein wesentlicher Gesichtspunkt sein, die im Heimatboden fußende gute Erzählerkunst zu bieten. Es wäre eine dankbare Aufgabe der Heimatverbände, Verzeichnisse dieses betreffenden Schrifttums ihres Bereichs zu schaffen. Wenn so die erzählende Kunst uns das Gesicht der Heimat so reich und tief offenbaren kann wie kaum ein anderes Mittel, verknüpft diese Heimatdichtung aber anderseits auch die deutschen Stämme. Wie bringt Reuter dem Bayern das niederdeutsche Gemüt, wie Rosegger dem Norddeutschen den Menschen des Alpenlandes nahe! Bei aller menschlichen und künstlerischen Eigenart der Dichter vertreten ihre Schöpfungen, soweit sie im Heimatgrunde wurzeln, doch scharfgeprägt die Stammesartung. Für Niedersachsen wären da z. B. aufzuzählen Groth, Reuter, Brinckmann, Storm, Raabe, Fehrs, Timm Kröger, Charlotte Niese, Sohnrey, Karl Söhle, Nathanael Jünger, Hermann Löns, Diedrich Speckmann, Gorch Fock, der Bremer Georg Droste, die Westfalen Wagenfeld, Augustin Wibbelt und Hermann Wette. Solche Heimatgruppen sind dann zu ergänzen durch die beste erzählende Heimatkunst anderer Gaue. Es wäre auch fruchtbar, aus diesem Zeitraum Erzählungen mit sozialem Einschlag zusammenzustellen, z. B. Spielhagens „Hammer und Amboß“, „Das Gemeindekind“ von Maria v. Ebner-Eschenbach, Immermanns „Oberhof“, Storms „Schimmelreiter“, Freytags „Soll und Haben“, Gorch Focks „Seefahrt ist not“, Gotthelfs „Uli der Knecht“, Roseggers „Der Waldschulmeister“, „Das ewige Licht“ und „Erdsegen“.

Deutscher Humor mag sich an Reuter, Raabe, Heinrich Seidel offenbaren. Auch an derjenigen Kunst darf nicht vorübergegangen werden, die, ohne sich mit schwerwiegenden Problemstellungen zu belasten, im frohen Farbenspiel der Phantasie das Leben in zarten und hellen Bildern spiegelt. Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts“, Mörikes „Mozart auf der Reise

nach Prag“, viele der kleineren Dichtungen von Storm, Raabe, Heinrich Seidel, Timm Kröger, Stifter und Reuter gehören hierher; auch in ihnen leuchtet immer ein gebrochener Farbenstrahl der deutschen Lebenssonne. Auf diesem Felde der erzählenden Dichtung ist aber noch viel harte Arbeit zu tun, zunächst gegen die bisherige Überschwemmung mit minderwertigem Auslandsschrifttum. Das wertvolle Fremde wollen wir gern gerecht würdigen. Der Kundige aber weiß, wieviel Wertlosigkeiten oder noch Schlimmeres uns die Übersetzungsliteratur aus allen Himmelsrichtungen herbeigeschleppt hat. Nicht minder scharf aber gilt es sich gegen minderwertige Schreiberei heimischen Ursprungs zu kehren, die uns seit Jahren immer wieder durch geschäftskundige Marktschreierei aufgedrängt wird, sofern sie sich nicht durch schlaue Spekulation auf Ungeschmack und üble Neigungen schon selber Weg verschafft. Man frage nicht: Was hat das mit unseren Zielen zu tun? Soll deutsches Leben in deutscher Kunst die Herzen füllen, so darf ihm nicht Raum und Licht durch jene Un- und Afterkunst genommen werden. Literarischer Schund und Schmutz in irgendwelcher Form ist immer zu bekämpfen. Wir sind bereit, für die körperliche Gesundheit des Volkes in sozialen Veranstaltungen gewaltige Summen zu opfern. Sollen wir ruhig zusehen, wie unsere Jungmannschaft seelisch verwüstet wird? Für die Jugend aller Stände ist nur das Gute und Beste gut genug. Gerade im Interesse der breitesten Volksschichten liegt es, daß der Jugend der Weg zur erfreuenden und lebenerhöhenden echten Kunst nicht verbaut werde. Daß Millionen am Volksvermögen sonst verlorengehen, ist hierbei nur der geringste Schade. Hier darf man die Arbeit nicht etwa bloß den Jugendschriftenverbänden der deutschen Lehrerschaft überlassen. Wohl ist die positive Arbeit, wie sie Schul- und Volksbüchereien, der Dürerbund, die Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung, der Buchhandel mit seinen billigen Volksausgaben, die Verbände zur Verbreitung guter Volksschriften und verwandte Vereinigungen leisten, das Notwendigste; aber diese Bemühungen müssen unterstützt werden durch öffentliche Maßnahmen, breite Organisationen. Viel kann auch die Familie tun; neben der Musik eint wohl kaum etwas anderes so sehr den Hauskreis als das gemeinsame Lesen, am besten das einer guten Hausbücherei.

Dem eigentlichen Unterricht ferner, näher der unmittelbaren Lebenswirkung stehen unsere bildenden Künste. Von der Frage, wieviel von diesen Dingen aus ursprünglich deutschem Born und wieviel aus fremden Quellen strömt, mag hier vorerst noch geschwiegen werden. Fraglos ist überreich genug vorhanden, was wesensecht deutsch ist. Dies richtig zu verstehen und zu bewerten und genügend in den Vordergrund zu rücken, ist eine Aufgabe der Kunsterziehung.

Da ist zunächst unsere Baukunst zu beachten. Deren Würdigung be-

ginne nicht mit den großen Stilentwicklungen sondern beim Bauern- und Bürgerhause. Die zugleich so zweckmäßige und so malerische Schönheit des niedersächsischen Bauernhauses z. B. muß der Norddeutsche empfinden lernen.

Wer etwa von der dänischen Grenze herunter und dann an der Niederelbe entlang wandert, trifft schon auf engem Raume eine Fülle schönster Haustypen, die meistens aus dem einfachen Grundriß des Sachsenhauses herausgebildet sind, den friesischen Hauberg, den Hausbau der Dithmarscher und der Wilstermarsch, das köstliche Altländer Haus mit Ziersteinsetzungen im Fachwerk, die Kehdinger Hofanlage und das Hadler Sachsenhaus. Und von der gleichen praktischen und künstlerischen schönen Geschlossenheit zeigen sich die so ganz andersartige fränkische Hofanlage, das Schwarzwaldhaus mit seiner Riesenhaube oder die Bauernbauten in Oberbayern, Steiermark und Tirol. Wie reich und vielseitig bietet sich die Schönheit des deutschen Bürgerhauses; die Backsteingotik, die von Riga bis Emden hin ihre köstlichen Stirnseiten und Treppengiebel zeigt, tritt neben die alten wundervollen Holzfachwerkbauten Hildesheims und Braunschweigs, neben das Nürnberger Patrizierhaus. Köstliche Kleinodien birgt der deutsche Rathausbau; nicht nur die Schöpfungen älterer Zeit, wie das Lübecker Rathaus mit dem Renaissancevorbau vor der gotischen Stirnwand oder das von Münster am Prinzipalmarkt oder das Altstädter Rathaus mit den köstlichen Lauben in Braunschweig, sind hier zu nennen; auch die neuere Baukunst strebt in ihren Monumentalbauten (z. B. Messelsche Warenhäuser) einem deutschen Stile zu. Und wieder eine eigene herrliche Welt für sich schließt der deutsche Schloß- und Burgen- und Dombau ein. Das Zusammenspiel von Natur und Kunst schuf die Fülle reizvoller oder mächtiger Städtebilder. Wuchtige Torbauten, trotzig geschlossene Marktplätze, feste scharfkantig gerahmte Flächen, überragt von vielzackigem Getürme über dem reich quellenden Spiel gotischer Zierkunst, offenbaren besonders in Norddeutschland eine mächtige, auf eigenem Boden stehende Kunst, geformt einerseits durch deutsche Geisteseigenart, anderseits durch die Gesetze des Baumaterials. Diese nordische Backsteinkunst, frühe Ordensgotik und Hansagotik, die statt der Auflösung der Steinmasse in freispielende, steilstrebende, alle Schwere auflösende Elemente der fränkischen Gotik Stein- und Mauerflächen zu herrlich flutender Bewegung aufbaut und so sichere Erdenschwere und freies Himmelsstreben verbindet, ist in ausdrücklichster Weise als deutsche Kunst zu bezeichnen. In kleinen Städten, z. B. Neubrandenburg, Tangermünde bergen sich oft köstliche Bauten dieser Art. Man braucht bei deutscher Baukunst also wirklich nicht nur an die den Weltreisenden bekannten Glanzstücke, an Rotenburg oder Nürnberg, Heidelberg oder Hildesheim, an Kölner Dom oder Wartburg zu denken. Überall in deutschen Landen ist der Reichtum dem suchenden und sehenden Auge fast unerschöpflich. Dorfbilder mit ihren Dorfkirchen, Friedhöfen und Hausgärten zeigen dem

Auge wieder andere stille Schönheit. Ein anschließendes Gebiet, in dem deutsche gestaltende Kunst sich offenbart, ist das der Inneneinrichtung, des Hausgeräts. Welche eigenständige Formfülle zeigen da die deutschen Landschaften von dem friesischen und Dithmarscher Pesel an bis zur Tiroler Bauernstube mit der gotischen Täfelung.

Abgesehen von einer besonderen kunstgeschichtlichen Unterweisung und ständigen Berücksichtigung im deutschen Unterricht hat hier der Zeichenunterricht die Augen der Jugend zu öffnen; die heimatlichen Museen und die heimische Architektur sind zu verwerten. Auch am Wegrand bleibt viel Gelegenheit, auf diese Dinge hinzuweisen. Die bekannten Künstlersteinzeichnungen mögen als Anschauungsmittel benutzt werden. Es wäre allerdings erwünscht, daß von kundigster Hand noch mehr Lehrmittel für dies Gebiet geschaffen würden. Die schon vorhandenen zugänglicheren Werke, z. B. die Sammlung „Berühmte Kunststätten", die Velhagenschen Monographien oder kleinere Zusammenstellungen („Deutsche Dome", „Die schöne deutsche Stadt" u. ä.) dienen zunächst anderen Zwecken. Da die Jugend vielfach mit Skizzenbuch und Lichtbildaufnahme arbeitet, kann sie bei guter Anleitung sich eine reiche Ernte auf diesem Gebiete erwandern.

Diese Hinwendung zur wesenhaft deutschen Kunst wird aber nicht nur für unser Eigenleben sondern auch für unsere wirtschaftliche Entwicklung von hoher Bedeutung sein. Wir sind darauf angewiesen, nicht vorwiegend Rohstoffe oder Halbfabrikate sondern vielmehr Fertigware und Edelware auszuführen. Da müssen wir uns in Kunst und Kunstgewerbe zu einem deutschen Stil hindurchringen. Der Weg dazu ist verheißungsvoll beschritten. Aber das ist nicht eine Sache unserer schaffenden Künstler und kunstgewerblichen Schulen allein, sondern diese Arbeit muß im Volke selbst Widerklang finden. Wie soll sich etwa das deutsche Hausgerät im Auslande Bahn schaffen dergestalt, daß es dem Ostasiaten oder dem Südamerikaner selbstverständlich wird, deutsche Erzeugnisse zu suchen, wenn nicht vorher das deutsche Volk geschlossen zu dieser Art greift und dem Schaffenden das Durchsetzen und Ausbauen seiner Bestrebungen ermöglicht? Wo also höhere Bildungsgänge, sei es im Zeichenunterricht oder Sachunterricht oder sonstwie überhaupt dies Gebiet berühren können, müßten sie in dieser Richtung wirken. Die Aufgabe der Museen, nicht Stapelplätze sondern Bildungsführer zu sein, liegt klar zutage. Überall aber kann in Jugend und Volk der Sinn gepflegt werden für die echte schlichte Volkskunst. Die Bemühungen des Kunstwarts, die Tätigkeit von Schultze-Naumburg, die Arbeiten des Deutschen Werkbundes weisen hier allerlei Wege. Wir werden nach dem Kriege eine harte Zeit durchleben; da wird es gut sein, wenn die Augen für das Einfache und Schlichtschöne geöffnet sind.

Im Gebiete der plastischen Kunst werden es vorwiegend die Denk-

mäler und Denkmalsbauten sowie die kirchliche Innenkunst, besonders die Erz- und Holzplastik sein, die Wert und Geist der deutschen Schöpfungen bezeichnen. Die italienische und französische Kunst überragen in der Plastik die deutsche an Fülle, Leichtigkeit und Anmut des Formenspiels. Das ist erklärlich. Der klassische Geist, auf dessen Grunde die romanische Kunst erwuchs, will die geschlossene, in sich selbst ruhende Form des Kunstwerks, will einen einheitlichen, fest umgrenzten Anblick in seiner Schöpfung bieten; er will das ruhende Sein erfassen und darstellen. Der germanische Kunstwille will das Werden ergreifen und offenbaren; sein Werk soll Vielseitigkeit zeigen, über sich selbst hinausweisen; ihm gilt der tiefere Lebensgehalt mehr als die Form. Das alles ist dem plastischen Schaffen nicht so günstig. Aber man soll gerade darum das Verständnis derjenigen bildnerischen Kunst erschließen, die eigene deutsche Wege wandelt. Brüggemanns Schleswiger Altar, Fischers Sebaldusgrab, Schlüters Großer Kurfürst, der Roland-Bismarck am Hamburger Hafen, das Leipziger Völkerschlachtdenkmal oder was sonst eine Stadt, eine Landschaft an ähnlichen deutschen Kunstschöpfungen bietet, muß der Jugend zu Zeugen deutscher Art werden.

Noch sei hingewiesen auf die deutsche Bildkunst. Die graphische Technik hat sich zu solcher Vollendung durchgearbeitet, daß das Bild in weitem Umfange Volksbildungsmittel geworden ist, auch volkswirtschaftlich ein nennenswertes Arbeitsfeld bezeichnet (Seemann, Kunstwart, Teubnersche Steindrucke, Mappen, Monographien, billige Volkssammlungen usw.). In seiner erziehlichen Bedeutung ist das Bild als Haus- und Schulschmuck ebenfalls anerkannt. Hier soll man nicht etwa deutsche Kunst am Bildstil der italienischen Renaissance oder späterer romanischer Kunst messen wollen, sondern das Germanische als Kunst gleichen Wertes, wenn auch anderer Art sehen lehren. Neben manchen größeren Künstlern, in deren Werken die besondere deutsche Seelenverfassung mehr zurücktritt, sollte vor allem die Bildkunst von deutscher Eigenart Beachtung finden, etwa, um einige Namen zu nennen, Schongauer, Grünewald, Dürer, Runge, Richter, Friedrich, Schwind, Menzel, Gebhardt, Thoma, Steinhausen, Böhle.

9. Sprache, Wissenschaft und Bildung.

Die erste und wichtigste Gestaltwerdung des deutschen Geisteslebens ist die deutsche Sprache, darum ein so köstliches völkisches Gut, das treueste Pflege heischt. Wir sind da nicht immer treue Haushalter, die unserer Sprache ihre Reinheit, Schönheit und Kraft so ernst bewahren, wie es sittliches völkisches Gebot ist. Die deutsche Sprachlehre darf nicht bloß technische Abrichtung erzielen wollen oder Dienerin der Fremdsprachen sein. Nach Hildebrand braucht man eigentlich kein Wort mehr darüber zu reden. Wie viel reicher könnte noch die Kulturkunde, die in der deutschen Wortbildung eingeschlossen

liegt, ausgeschöpft werden. Die Jugend muß etwas davon erfassen, was Klopstocks Wort meint:

„Sie ist, damit ich kurz, in ihrer Kraft es sage,
An mannigfaltiger Uranlage
Und immer neuer und doch deutscher Bildung reich.“

Verwenden wir so viel Mühe auf ihren reinen und schönen Klang wie auf die Aussprache fremder Vokabeln? Hat sie im Unterricht einen ihrem Schwergewicht entsprechenden Raum? Unterschätzen wir sie nicht oft gegenüber den fremden Sprachen? Verunzieren wir sie nicht durch allerlei Flicken? Solche Fragen sind wohl auch zugleich Klagen.

Dazu ist nicht zu vergessen, daß die Mundart die Muttersprache im eigentlichsten Sinne ist. Aus ihr strömt auch immer wieder verjüngtes Leben in das Hochdeutsche und die Schriftsprache hinein. Sie darf also, besonders dann, wenn sie ein schönes und kraftvolles Schrifttum hat, in der Jugendbildung nicht abseits stehen. Stieler und Hebel, Groth und Reuter dürfen für die Jugend ihrer Heimatlandschaft nicht stumm bleiben.

Ein wesentlicher Charakterzug des deutschen Geistes ist seine Richtung auf das Unendliche und Ewige, seine metaphysische Artung, wie sie sich einerseits in seinem religiösen, anderseits in seinem philosophischen Denken offenbart. In dem Zukunftszwange, daß wir durch gewaltigste Steigerung der materiellen und wirtschaftlich-technischen Leistungen uns den nötigen Lebensraum schaffen und wahren müssen, wird gerade diese idealistische und metaphysische Grundrichtung des deutschen Lebens sich in scharfem Ringen behaupten müssen. Diese Ehrfurcht vor dem Unerforschlichen, die Demut vor dem Heiligen, der Trieb, die eigene Seele an Gott und an das Ewige zu schließen, wie sie sich äußern sowohl in dem schlicht kirchlich-religiös empfindenden Herzen wie in den gewaltigen Gedankenmenschen von der Artung Kants und Goethes, werden immer die tiefsten Quellen unserer Kraft bleiben, im letzten Grunde auch unserer materiellen. Die deutsche idealistische Philosophie, auf Leibniz und Kant sich gründend, hat mit schrankenlosem Erkenntnismut versucht, in die metaphysischen Tiefen des Weltseins zu dringen, trotzdem hier die Sicherheit des Erkennens abnimmt, je wertvoller das erkannte Objekt wird. Sie hat den Wagemut behalten, immer wieder das Unendliche, das Unbedingte, das Wesenhafte aufzusuchen und so den Geist immer wieder zu höchster Kraft zu spannen. Der deutsche Geist scheut darum auch nicht zurück vor der Anerkennung des Unerklärlichen, des Dunklen und Dämonischen, des Irrationalen. So äußert Goethe: „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für den Verstand immer unendlich.“ Schillers Gedankenlyrik, etwa „Der Pilgrim“ oder „Sehnsucht“, sowie der „Faust“ geben beispielsweise Veranlassung, in diesen Wesenszug deutschen Forschens hineinzuleuchten.

Wenn die deutsche Wissenschaft gerade auf geisteswissenschaftlichem

Gebiete, vor allem der Philosophie, auf sehr hohe, ja geradezu einzigartige Schöpfungen hinweisen kann, die von bleibender Weltbedeutung sind, so sind ihr doch auch alle anderen Felder weit geöffnet durch die eigenartige deutsche Begabung für objektive Forschung, für tiefbohrende kritische Analyse sowohl wie für weitgespannte Synthese. Ungesucht wird der höhere Unterricht Gelegenheit genug finden, auf Einzelleistungen und Menschheitsbedeutung der deutschen Wissenschaft hinzuweisen, wird in seiner Tagespraxis auch die besten Eigenschaften des deutschen Geistesarbeiters anzuerziehen suchen.

Als Kennzeichen deutscher Art muß auch noch die Einrichtung unseres Bildungswesens bezeichnet werden, das, oft viel und übertrieben geschmäht, im Kriege die Feuerprobe bestand. Es offenbarte sich einmal bei der Mehrheit des Volkes eine solche Gründlichkeit und ein solcher Hochstand der Durchschnittsbildung sowie eine solche Fülle von Höchstbildung und geistiger Kraft bei den führenden Schichten des Volkes, daß wir in der sicheren, breiten Grundlegung und feiner, vielseitiger Organisierung alle unsere Feinde überragten. Was das für uns im Daseinskampf bedeutete, weiß jeder. Klar ist, daß trotz solcher allgemeinen Bewährung wir doch mit ernstester Kraft in vielen Einzelfragen an der Vertiefung und Organisierung unseres Bildungswesens arbeiten müssen und werden. Es sei nur an die wichtige Zeitfrage der Auslese und Förderung der Begabten erinnert. Die Weltstellung des deutschen Bildungswesens und deutscher Geistesarbeit zeigt sich auch im objektiven Lichte der Zahl. Analphabeten auf 10 000 Rekruten hatte vor dem Kriege Deutschland 2, England 100, Frankreich 320. Die Aufwendungen für Unterrichtswesen betrugen in Deutschland 878 Millionen M., in England 384 Millionen M., in Frankreich 261 Millionen M. Die Zahl der Studenten betrug je 64 508, 26 800 und 41 194, die Büchererzeugung des Jahres 1912 je 34 860, 12 100, 9600. In den ersten 11 Jahren der Verteilung des Nobelpreises fielen von 65 Preisen 17 auf deutsche, 5 auf Engländer, 8 auf Franzosen. Hinter der technischen Vollendung unseres Unterrichtswesens muß aber auch der Wille stehen, es als Werkzeug nationalen Lebens zu verwerten.

10. Die Stellung des deutschen Geisteslebens zu Natur, Humor, Arbeit und Lebensfreude.

Wesen und innerer Reichtum unseres Volkes offenbaren sich dann noch in seinem Verhalten zu mancherlei Lebensmächten und -formen.

In besonders enger Weise verknüpft mit Heimat und Vaterland uns Deutsche unser Naturgefühl, dessen eigenartiger Vollklang schon in frühgermanischen Mythen, in Märchen (Dornröschen und Rotkäppchen), in Natursagen, im Reineke Vos auftönte. Weich und reich strömt dann dies Gefühl in den Dichtungen Klopstocks, Hallers, des Hamburgers Brockes, bei Matthisson und Hölty.

Die deutsche Innerlichkeit offenbart sich auch in dieser beseelenden Einfühlung. Blühend, sonnenhaft, weltumspannend und tiefendurchdringend strahlt diese Kraft uns in Goethes Lebenswerk entgegen. „Mailied", „Auf dem See", „Wanderers Nachtlied", „Harzreise", „Sonnenuntergang" im Faust, „Mahomets Gesang": Wohin man sich auch wendet, spürt man diesen tiefinnersten Zusammenklang von Natur- und Menschensein. Einzigartig im ganzen Weltschrifttum steht die deutsche Naturlyrik. Dem Unterricht wie dem stillen Versenken bieten sich in unerschöpflichem Reichtum die Motive, der Zauber der Nacht, des Morgens Erwachen, Dämmerklang des Abends, Waldeinsamkeit, Frühlingswehen und Herbstesgold, Meeresstille und Meeresbrausen, die weite Heide wie das stillumhegte Tal. In vielstimmigem Chor tönt dazu das Heimatlied; in Stolz oder Sehnsucht singt es vom grüngoldigen Rheinstrom, von der grauen Stadt am Meere, von der windumbrausten Friesenküste oder dem firnumleuchteten Hochgebirge. Wo die Jugend in all diesen funkelnden Goldschatz hineingreifen lernt, wird ihr ein Pulsschlag deutschen Wesens kund und wert. Auch in unserer erzählenden Dichtung verwebt sich das Naturleben in die Menschenschicksale; Stifter und Storm, um nur irgend zwei Namen zu nennen, versenken die Seelen immer wieder in das große und stille Walten der Natur.

Auch in der bildenden Kunst ist diese deutsche Erfassung der Natur, die nicht nur nach der Formgestaltung greift, sondern ihrer Seele lauscht, stark und stärker hervorgetreten. Wer sich vom Maler den Sinn für die deutsche Landschaft will öffnen lassen, kann bei Dürers Landschaftshintergründen anfangen, sich versenken in Caspar David Friedrichs und Runges Schöpfungen, sich an Richter erfreuen, vor Schwinds Bildern träumen oder die Entdeckungen der Worpsweder und Thomas nacherleben. Wertvolle Erziehungsmittel bieten hier u. a. die Teubnerschen und Voigtländerschen Steindrucke, die „Blauen Bücher", auch die Velhagenschen geographischen Monographien. Die Wander- und Reiselust, die als romantischer Zug dem Deutschen so tief im Blute steckt und neuerdings in der Wandervogelbewegung sich eine eigene Welt schuf, lenke man zuerst mit ganzer Liebe zur tausendfältigen Schönheit der deutschen Gaue, nicht nur aus volkswirtschaftlichen sondern ebensosehr aus volkspolitischen Gründen. Übrigens kann die Schule hier von manchen Seiten einwirken, z. B. durch den geographischen Unterricht, vielleicht belebt durch Heimatdichtung, beim Zeichnen, durch Wanderungen sowie bei der Naturbeschreibung, die auch Schilderungen von Löns u. ä. heranziehen könnte.

Wie sehr der Humor völkisch getönt ist, erkennt man leicht, wenn man etwa Cervantes neben Rabelais, Dickens und Mark Twain als Typen stellt. Wie eigen geartet, dem Fremden schwerer zugänglich ist da der deutsche Humor eines Jean Paul, Reuter oder Raabe. Er verwendet sehr viel weniger die stoffliche Komik der Situationen oder Charaktere und Handlungen als tief-

spielende Gefühlsgegensätze. Ohne Bitterkeit, mit warmer Sympathie für alles Menschenleben sieht er zwar die Widersprüche und Unvollkommenheiten des Daseins, erkennt aber in den belächelten Formen auch die oft darin verhüllten tiefen Lebenswerte. Auch des Volkshumors mit seinen typischen Gestalten (Eulenspiegel, Schildbürger), gutmütigen Spottreden, Liedern, Sprichwörtern, anders getönt beim niedersächsischen Bauern als beim Schwaben, kann man sich erfreuen.

Kennzeichnend ist ebenso die Art, wie der Deutsche Arbeit und Lebensfreude erfaßt. Freytags Wort, daß, wer den Deutschen kennen lernen wolle, ihn bei seiner Arbeit aufsuchen müsse, gilt durchaus. Ihm ist in typischer Weise die Arbeit nicht nur das lästige, gern zur Seite gelegte Mittel zu Lebenserhaltung und Gewinn; sie ist ihm Lebenswert. Luther übersetzte in Psalm 90 mit eigener Wendung: „Wenn es köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen." Ein Wort eines deutschen Denkers fragt: „Trachte ich denn nach meinem Glücke? Ich trachte nach meinem Werk!" In dieser ethischen Auffassung der Arbeit ruht neben der wissenschaftlich begründeten Organisation derselben, die ebenfalls unerreicht dasteht, und neben der hohen Durchschnittsbildung aller deutschen Volksschichten der unerhörte wirtschaftliche Aufstieg der letzten Jahrzehnte, zugleich auch die starke Hoffnung, daß wir unsere Volkswirtschaft aus ihren Trümmern wieder aufbauen werden. Diese wissenschaftliche Durchdringung der Arbeit, das Genauwirken und das organisierte Vereintwirken, das seine Kraft in überwältigender Weise im Weltkriege zeigte, suchen in richtiger Erkenntnis unsere Gegner, soweit ihnen das möglich ist, nachzuahmen.

Diese Auffassung der Arbeit, idealistisch in ihren Motiven, realistisch in ihrer Methode, ist auch dem jungen Geschlechte anzuerziehen. Man zeige ihm das Arbeitsleben unserer Führer und Großen; man gewöhne von vornherein an diese Art zu arbeiten, die vor allem Wert darauf legt, etwas Rechtes und Echtes zustande zu bringen. Darum mag der Schüler auch ruhig Dinge treiben, die seinen augenblicklichen Interessen durchaus nicht entgegenkommen. Später muß er es doch gelernt haben. Auch dazu bietet das Schulleben schon mancherlei Übung, sich einzufügen in den Gang organisierten Zusammenarbeitens.

Neben der Lebensarbeit steht die Lebensfreude. Wie ein Volk sich zu freuen versteht, wie es seine Feierstunden füllt, ist mitentscheidend für seine innere Gesundheit. Hocherfreulich ist es da, zu sehen, wie die aus eigenen inneren Triebkräften herausgewachsene Jugendbewegung lang verschüttete Pfade zum Land edler Freude wieder fand. Alte Volksfeste und Volksspiele werden wieder lebendig. Sonnwendfeuer für eine Sommernacht, alte Krippenspiele zur Weihnachtszeit zeigen wieder ihren Zauber. Der Schule und Jugendpflege liegt es wirklich an, schöne heimatliche Bräuche zu pflegen oder wieder

neu zu beleben. Oft kann man auch noch den Mythenspuren nachgehen, die im Volks- und Kinderspiel sich zeigen. Kunst in allen Formen, Leibesübung ohne überhetzendes, das Ausland nachäffendes Sporttreiben, Volksspiele sind auch die wirksamsten Waffen gegen üble volksvergiftende Genußformen, vor allem gegen den Alkoholismus. In der Vorkriegszeit hatte mit dem übergewaltigen wirtschaftlichen Aufstieg sich als Kehrseite vielfach eine Genußsucht entwickelt, die unter Abkehr von altgewohnten schlichten und volkstümlichen Formen der Lebensfreude teils durch nachäffende Snobmanieren, teils durch grobsinnliche oder unsittliche Vergnügungsformen die Kraft und die Schönheit des Volkslebens schwer vergiftete. Die Deutschkunde wird sich durch ihre ganze Wirksamkeit in die Reihe der Kräfte stellen, die an der Reinigung unseres Volkslebens arbeiten, indem sie zu den gesunden, volkstümlichen, in deutscher Kultur wurzelnden Formen der Feiertagsfreude hinzuführen sucht.

11. Die Grundzüge des deutschen Wesens.

Es bedarf, wenn man das Leben des Deutschtums erkennen will, noch der Aufdeckung der Zusammenhänge all der genannten Daseinsäußerungen. Man kann das mit psychologischem Zergliedern und Zusammenbauen versuchen. Wegweiser muß dabei aber unbedingt die Geschichte des deutschen Volkes sein; denn in ihr gewann die Volksseele Gestalt. Es wird vor allem die Sorge der Geschichtswissenschaft und des Geschichtsunterrichts sein, dies Einheitsband im Gewebe der Jahrhunderte aufzuweisen. Es seien als Beispiele einige wichtige Fragen herausgegriffen. Was sagt die deutsche Vorgeschichte über Veranlagung und die meistens übersehene Frühkultur unseres Volkes? Wie hat die Beschaffenheit des deutschen Landes auf seine Geschichte gewirkt? Welchen Einfluß übte die Mischung der Stämme, z. B. in Ostdeutschland? Welche Einflüsse zersplitterten und welche einten das Deutschtum? Wie wirkten Staatsorganisationen, z. B. die Entwicklung Preußens? Welchen Eindruck machten Kriege und Fremdherrschaften auf den deutschen Charakter? Welchen Einfluß übten fremde Kulturwellen, z. B. die Einführung des Christentums und die lateinische Renaissance unter den Karolingern, der Romanismus der Ritterzeit, der Humanismus, das französische Barock, der Neuhumanismus, die moderne englische Einflußwelle? Klarheit über diese Fragen ist notwendig. Einmal wird dadurch denjenigen Antwort gegeben, die bei der Forderung einer wurzelentsprossenen, eigenständigen deutschen Kultur einwenden, eine solche gebe es nicht, sowie auch denjenigen, die entweder jede nationale Kultur zugunsten einer übernationalen Gleichförmigkeit ablehnen oder uns auf andere Volkskulturen verweisen, die nach ihrem Urteil in höherem Sinne eine wahrhaft menschliche Kultur darböten, als es das Deutschtum täte.

Wer demgegenüber sowohl an der Ursprünglichkeit und Eigenwüchsigkeit des deutschen Lebens wie an seinem Weltwerte festhält, will damit nicht die

allgemein menschlichen Kulturbeziehungen zwischen den Völkern zerschneiden; diese sind im Gegenteil als Lebensergänzung auch für das eigene Volk erforderlich. Er will auch nicht im mindesten verkennen, daß gewisse Nationen von Weltwert mit ihren Wirkungen aus dem Leben des deutschen Volkes gar nicht auszuscheiden sind, z. B. die Lebensauffassung des Griechentums. Aber das Doppelte wird sich klar ergeben, daß einmal eine eigengeborene deutsche Lebenskultur vorhanden ist, und daß diese gerade in ihrer Besonderheit einen unersetzbaren Weltwert darstellt, daß wir also sowohl dem eigenen Volk wie der Menschheit am meisten nutzen, wenn wir uns unseren ausgeprägten Volkscharakter lebendig erhalten, ihn möglichst noch klarer herausbilden. Es kann doch auch der einzelne für seine Mitwelt erst dann in reichstem Segen wirken, wenn er zur Persönlichkeit sich ausgeprägt hat.

Uns selber finden, ehe wir uns hingeben an das Fremde! In eigenem Boden wurzeln! Dem entspringt die Kraft, die wir in harter Zukunftsarbeit brauchen!

Zunächst ist klar, daß die Geschichtswissenschaft in philologischer Methode mit Kritik, Induktion und historisch-genetischer Betrachtung eine Fülle verbindender Strömungen zwischen den einzelnen Volkskulturen aufzudecken vermag. Unsere Märchenmotive weisen so einzelne Verwandtschaften mit indischen auf; Sagenelemente finden sich schon in frühchristlicher oder östlicher Dichtung; antike und orientalische Zaubersprüche zeigen verwandte Züge mit germanischen. Oder, um ganz stark wirkende Beispiele zu nennen: Die Gestalten des Parsifal und der Iphigenie sind entlehnt. Wer aber könnte verkennen, daß Wolfram und Wagner diesen Gestalten erst die deutsche Seele eingehaucht haben, daß Goethes Iphigenie nicht geschichtlich griechisches sondern zu höchster Menschlichkeit verklärtes deutsches Weltfühlen offenbart? Wie greifbar zeigt der Heliand diesen immer wiederholten Vorgang, daß der in deutschen Geistesboden gesenkte Keim sich durchtränkt mit dessen Lebenssaft von der Wurzelspitze bis zur Blütenkrone. Immer nach dem Einbruch einer fremden Kulturwelle schäumte die tiefe Lebenskraft des deutschen Geistes reich und schön empor im Stamme und trug köstliche Blüten und Früchte wahrhaft deutscher Art, so die Dichtung unseres ersten Blütenalters. Das Werk Goethes und seiner klassischen Zeitgenossen, ebenso Walther und Wolfram sind deutsch geartet. Die sogenannte romanische nicht minder als die gotische Baukunst — letztere trotz ihrer nordfranzösischen Frühentwicklung — verraten dem Kundigen ihre germanischen Elemente, entwickeln sich auch auf deutschem Boden eigenartig. Wie trotz der Verklärung des Griechentums in Goethes, Schillers und Hölderlins Lebensgefühl doch deutscher Pulsschlag im Untergrund sich regte, kann man leicht nachweisen. Dies Zeitempfinden offenbart auch der stürmische, steile Aufstieg des Völkischen in den Freiheitskriegen und der Romantik, die das deutsche Denken vom Weltbewußtsein wieder zum

Volks- und Staatsbewußtsein zurückführte und durch Verschmelzung mit dem Wirklichkeitssinn des 19. Jahrhunderts die Grundlage einer neuen deutschen Kultur schuf. Sollte es zu kühnes Denken, sollte es nicht vielmehr sittliche und völkische Pflicht sein, für das 20. Jahrhundert eine deutsche Wiedergeburt, eine Renaissance zu erhoffen und mit aller Kraftanspannung zu erstreben, sofern man unter Renaissance nicht bloße Wiederbelebung alter Kultur, sondern eine Wiedergeburt des deutschen Gegenwartsvolkes unter fördernder Einwirkung aller hohen und kraftvollen Elemente deutscher Vergangenheit versteht? Und dazu sollen eben Schule und Deutschkunde an ihrem Teile helfen. Gönnen wir, wo wir im deutschen Volk mit zusammengebissenen Zähnen in harter Pflichtarbeit um unseres Volkes Zukunft und Leben stehen, unserer Jugend den hohen, ethisch völkischen Idealismus, nicht zur Kriegs-, sondern zur Friedensarbeit. Wenn das kommende Geschlecht tief wirken soll, muß es erst tief erleben; um Mensch in hohem Sinne zu werden, muß es erst deutsch werden. Mögen wir unsere Eigenart ergänzen, vielleicht hier und da auch verbessern durch Beispiele wirklich hochstehender, nicht nur blenden der Kultur; immer müssen wir dabei unserer unveräußerlichen deutschen Wesensart treu bleiben.

Welches sind denn nun deren tiefeingegrabenen bestimmenden Charakterzüge?

* * *

Eins mag vorausgesagt werden. Wer ein helles Bild des deutschen Volkstums zeichnet, verkennt keineswegs, daß es in einem Siebzigmillionenvolke immer einen entsprechenden Prozentsatz ethisch und völkisch minderwertiger Naturen geben wird, und daß wir stets genötigt bleiben werden gegen vielerlei Schwächen, Gebrechen und Verirrungen des Volkslebens anzukämpfen. Da mag Lagardes Wort gelten, daß das Wesen des Deutschen ein Ideal ist, ein ewig Zukünftiges. „Die Nation lebt nicht von ihrer Gegenwart, sondern von ihrer Zukunft." Das soll und darf uns unseren Glauben an unser Volk nicht nehmen, daß man auf viel Erdenschwere, vielerlei Unvollkommenheit und Dunkles uns verweisen kann. Zweierlei bleibt uns unerschüttert: Der deutsche Volksgeist ringt in seinen Führern ununterbrochen und immer wieder dem Höchsten entgegen, und die schwerwuchtende Masse des deutschen Volkes hat stets wieder — an jedem Wegrande der deutschen Geschichte steht es — sich zu diesen Höhen emporführen lassen, immer in ungebrochener Jugendkraft, oft freilich langsam; man denke etwa der Zeit, wo nach dem Dreißigjährigen Kriege das Deutschtum scheinbar für immer zertrümmert am Boden lag; stets aber bewiesen die Zeiten, daß die hohen und großen Führereigenschaften des deutschen Volksgeistes auch Masseneigenschaften unseres Volkes sind, oft schweigend, tief versenkt, immer aber

zu stürmischem Leben erweckbar. Und wiederum ist das die Aufgabe der Jugendbildung und in ihrem Bereiche der Deutschkunde, die Eigenschaften und das Geistesleben unserer Führer in den Massen wirkungskräftig aufkeimen zu lassen. Darum muß, wer erziehen und führen will, mit tiefschauendem Blick das Wesen unseres Volkstums erkannt haben, muß auch psychologisch erfassen, wie diese Volkstugenden in der Seele Wurzeln schlagen.

Noch ist zu bedenken das Wort von K. F. Meyer: „Ich bin ein Mensch mit seinem Widerspruch." Je gewaltiger eine Persönlichkeit aufragt, um so weniger wird sie sich restlos aus einer einzigen geistigen Formel erklären lassen. Wir werden gerade bei den Großen auf das Zusammenwirken von scheinbar einander aufs schärfste widersprechenden Eigenschaften stoßen. Das gilt in erhöhtem Maße vom deutschen Volkscharakter. Nicht ohne Grund ist so viel die Frage erörtert: „Was ist deutsch?" Man könnte zunächst als Wesensmarke des Deutschtums seine Unausgeglichenheit, seine widerspruchsvolle Fülle und seine Unabgeschlossenheit bezeichnen. Mehrfache Gegensätze durchkreuzen den deutschen Charakter. So deuteten Herder und die in seiner Linie Stehenden, unter ihnen Humboldt und Goethe, das deutsche Wesen als Humanität durch Universalität, als weltweite, vielseitige Offenheit, die alle Anregungen aufnimmt, um sie geläutert und vertieft der Welt zurückzugeben. Niemand wird leugnen, daß hier ein starker deutscher Wesenszug erkannt ist. In vollstem Gegensatz bezeichnen Fichte und die Männer seiner Linie unsere Art als Ursprünglichkeit, Individualismus, als „Charakter haben", also als abgeschlossene Eigenart. Auch sie haben recht; die beiden Seelen wohnen in des Deutschen Brust. Ein anderer Gegensatz liegt darin, daß der Deutsche seine Unabhängigkeit, seine persönliche Entwicklung, seine innere Freiheit wahren will, daß er aber auch wie keine andere Nation es versteht, sich einer überindividuellen Gemeinschaft in Hingabe einzuordnen, zwei Linien, die etwa durch Humboldt und Goethe einerseits, durch Friedrich den Großen und Bismarck anderseits gekennzeichnet werden. Ein fernerer Gegensatz ist der zwischen Idealismus und Wirklichkeitssinn, auf der einen Seite Weimar, auf der anderen Hamburg und das deutsche Industrieland zeigend. Die, wie Hölderlin sie bezeichnet, kalte, kühne, unbestechliche Art seiner Wissenschaft scheint dann auch der tiefen Gemütswelt seines Wesens zu widersprechen, wie die ruhige Geduld des deutschen Michel dem furor teutonicus. Und wie die Breitenausdehnung des deutschen Charakters unabgeschlossen erscheint, stets neue Entwicklungsmöglichkeiten bietend — man schaue auf die Ereignisse des Weltkrieges —, so auch die Längslinie seiner Entwicklung. Es war nicht unrecht, zu sagen, daß der Deutsche nie ist, sondern ewig wird.

Sucht man aber nach der starken Herzwurzel deutscher Wesensart, so kann man sagen, sie ist heldischer Idealismus.

Das heißt viel und vielerlei. Es bedeutet zunächst: Der Deutsche

hat Charakter. Recht verstanden: Es liegt im Wesen der Deutschen, sofern sie die echten Kräfte ihres Volkstums vertreten, das rastlose Streben zum Ausbau einer charaktervollen Persönlichkeit. So könnte man Goethe geradezu als den Helden des Persönlichkeitslebens bezeichnen. Aber nicht nur auf den Höhen sondern auch in der breiten Fläche unseres Volks wirkt diese Kraft. Man sehe sich daraufhin einmal etwa die herbgeschlossene Art des friesischen Küstenbewohners, des niedersächsischen Bauern, den hartgeschnitzten Ostpreußentyp, die kantige Bayern- oder Schwabenart an.

Das Verhältnis zwischen Individualität, Charakter und Persönlichkeit könnte man in Kürze vielleicht so bezeichnen: Die Begabungen und Kräfte der Individualität schließen sich zusammen zur Persönlichkeit, wenn durch Selbstzucht der Wille zum Charakter geprägt wird, der das Spiel der Kräfte leitet und regelt. Im Charakter ruht aber ein objektiver Bestandteil, eben jene zu formende Gemüts- und Willenskraft, verschieden nach Art, Stärke und Ausdauer, und ein subjektiver, die Summe der im Gewissen verankerten Ideen und Ideale. Wir können nun im Völkerleben auf den Geisteshöhen überall große Persönlichkeiten in der Edelbedeutung dieses Wortes und starke Charaktere antreffen; wir sehen einen Sokrates, Plato, Paulus, Augustinus, Spinoza. Aber das Verhältnis des Deutschen zu Charakter und Persönlichkeit ist doch ein ganz besonderes. Es treibt ihn, mit sich selbst, seinen Ideen und seinen Lebenszielen zu höchster innerer Klarheit und Einheit zu kommen; es genügt ihm nicht, etwa seine Willenskraft und Zähigkeit von Mal zu Mal an ein äußerliches Einzelziel zu setzen. Der Deutsche will sich nicht nur äußerlich behaupten und durchsetzen sondern auch innerlich, kann dabei gelegentlich allerdings auch zum Doktrinär, zum Sonderling oder zur Hamletnatur werden.

Das Verhältnis des Deutschen zum Persönlichkeitsleben äußert sich besonders scharf gekennzeichnet in seiner Philosophie und in seiner Religiosität. Es ist in gewissem Sinne richtig, zu sagen, die Philosophie eines Menschen richte sich nach seiner Persönlichkeit. Die deutsche Philosophie ist vorwiegend Wertphilosophie, nicht Gegenstandsphilosophie, wie auch das deutsche Recht vorwiegend Personenrecht ist gegenüber dem römischen Sachenrecht. Wenn das Denken der Stoiker auslief in die Forderung secundum naturam vivere, stellt Fichte ein System des unbedingtesten subjektiven Idealismus auf. Persönlichkeitsvollendung sehen wir auch als Faustproblem. In der deutschen Frömmigkeit erkennen wir das Streben, an Stelle eines opus operatum das Herz, den ganzen Menschen zu setzen. Im Unterricht würde es immer fruchtbar wirken, wenn an unseren Geistesgroßen ihr Charakterreifen und -leben angeschaut würde.

Aus dieser Charakterbestimmtheit entfalten sich nun mancherlei Wesenszüge, zunächst der deutsche Freiheitsdrang, der im Gange der Geschichte einer-

seits unheilvoll viel Sondertümelei und Zersplitterung der Gesamtkraft brachte, auch heute noch im inneren politischen Getriebe in dieser Hinsicht schädigend wirkt, anderseits aber auch in alles zertrümmernder Gewalt immer wieder jede fremde Bedrängung abschüttelte, geistiger sowohl wie politischer Art. Vor allem aber läßt er die Elemente unseres Volkstums sich zu felsharter Kraft entwickeln. Aus ihm entspringen sowohl das Friesenwort „Lieber tot als Sklav" als auch Luthers „Hier stehe ich — ich kann nicht anders!" Diesem Triebe entspringt auch die Macht, die das Gewissen im Leben des Deutschen übt, für das er unbedingte Unabhängigkeit fordert. So will auch die Sittlichkeit des Deutschen eine freigeborene sein. So sind all unsere Großen Freiheitskämpfer, Luther wie Kant, Schiller wie Fichte und Bismarck. Es ist sicher auch eine Aufgabe unserer Jugendbildung, den jungen Gemütern diese deutsche Idee der Freiheit zu klären und ins Herz zu pflanzen. Diese Freiheitsliebe, die ihn einerseits zur Selbstachtung und zur Treue gegen sich selbst nötigt, zur Subjektivität, zu zähem Aushalten, zum Festhalten des Bewährten, zwingt ihm anderseits Achtung auch vor fremder Eigenart ab und Gerechtigkeit. Deutsche Politik hat keine imperialistische Sucht. Sie will für sich gelten, zugleich auch andere gelten lassen, hat sogar oft in Übergerechtigkeit das versäumt, was das eigene Leben gebieterisch als sittliche Notwendigkeit forderte.

Der heldische Idealismus des Deutschen bedeutet ferner Innerlichkeit. Den Boden und die Güter der Erde haben die Deutschen fast zwei Jahrtausende hindurch anderen überlassen. Und wo sie die Hand auf einen Länderraum legten, sind sie die Gebenden gewesen. Als das Schwert in unseren Ostmarken Gebiete bezwungen, haben Pflug und Kreuz und Buch, haben Bauernfleiß, Bürgerarbeit und Gelehrtengeist die wahre Aneignung vollzogen. Unsere Geschichte hat uns so hineingedrängt in die Welt des Geistigen. Als die Romanen Amerika auffanden, entdeckte Luther wieder das Land des freien, eigenerlebten Glaubens und Gewissens; der französischen politischen Umwälzung stellte Kant eine Revolution des Geistes zur Seite.

Die deutsche Innerlichkeit bedeutet vorerst, daß der Deutsche alle Dinge, an die er herantritt, mit der ganzen Kraft seines Innern erfassen will. Der romanische Idealismus ist rationalistisch-intellektualistisch. Vernunftgemäße Klarheit ist sein Ziel; Vernunft und Klarheit ist auch sein Maßstab. Man sehe darauf z. B. etwa den Bau der französischen Sprache oder die Art der französischen Dichtung an.

Dem Deutschen genügt das bloß Gedankenmäßige, das nur Rationelle allein nicht. Wohl schätzt er es und kann es meisterhaft brauchen; das zeigt die objektiv gründliche und sachliche Art des deutschen wissenschaftlichen Arbeitens. Aber die höchsten seelischen Werte liegen ihm im Bereiche des Gemüts. In dieser Kraft unserer Innerlichkeit stehen wir einsam unter den

Völkern. Sie zeigt sich nicht nur als Massenerscheinung in der breiten Fläche unseres Volkslebens, im Volksliede und Märchen, in unserem Weihnachtsfeste, in Volksbräuchen und Zügen unseres Familienlebens, sondern auch in all unseren besten Geistesführern und Geisteswerken. So mag man den in Goethes Epilog so ergreifend gezeichneten idealistischen Lebenskampf Schillers ansehen oder die innerlichsten Tiefen bei Meister Eckhart spüren, oder nachempfinden, wie Kleists Dichtungen mit seinem Herzblut geschaffen wurden oder auch nur ein kleines Gedicht von Mörike oder Eichendorff lesen.

Die deutsche Innerlichkeit aber besteht auch darin, daß das beste Streben auf das Innerliche, die geistige, ideale Welt gerichtet ist. So ist die mittelalterliche Mystik deutschen Ursprungs und deutschen Wesens. Luther stellte das ganze Weltleben hinein in den Lichtkreis des Gewissens und Herzens, wie er das Religiöse aus dem Äußeren in die Tiefen der Seele hinabsenkte. Kants Erkenntnistheorie, Schleiermachers Theologie, der Pietismus und die Romantik, sie alle offenbaren das Ringen um das Innenreich des Geistes. Ja, selbst in den gewaltigsten materiellen Erschütterungen und Bewegungen, so in den Kämpfen von 1813 und 1914, gilt dies Wort „Nicht die Gewalt der Arme noch die Tüchtigkeit der Waffen, sondern die Kraft des Gemütes ist es, welche Siege erkämpft". Diese Wirksamkeit des Gemüts, diese Richtung nach innen leitet uns immer wieder auf das Unsichtbare, das rein Geistige. So suchen wir in allem Erhebenden und Großen des Weltlebens das innerste Wesen, die tiefste Kraft auf, um es mit uns zu verschmelzen. Überall wissen wir in fremder Kunst und fremdem Denken das innerlich Bereichernde zu erspüren. Überall sucht unsere Seele irgendein Land der Sehnsucht. Aus dieser Innerlichkeit quellen auch die Charaktergestalten deutschen Sehnens, ein Parsifal und ein Faust.

Diese Innerlichkeit tritt nun auf mancherlei Lebensgebieten und in vielerlei Geisteswerken zutage, vor allem im Reiche des religiösen Lebens. In immer neuen Aufstiegen und Stürmen und zugleich stillem Versenken hat deutscher Geist an den Pforten des Überirdischen und Ewigen gesucht; in der Philosophie spähte er stets in den Erscheinungen nach dem Wesenhaften, suchte, was die Welt im Innersten zusammenhält. Trotz ihrer Irrtümer bedeuten die metaphysischen Systeme deutscher Idealisten eine vorwärts und aufwärts zwingende Macht. Das Eindringen in das Innere kennzeichnet auch die deutsche Sittlichkeit. Nur die Tat, die aus dem Gutes wollenden Wesensgrunde quillt, ist ihr gut. Das gilt bei Kant wie bei Luther, der mit folgestrenger Unerbittlichkeit nur das Werk wertet, das aus dem Glauben kommt. Der deutsche Begriff von Persönlichkeit und Mannhaftigkeit fordert von jedem, daß seine Gesinnung für sein Tun eintritt.

Im Bereiche der Kunst offenbart sich die deutsche Innerlichkeit einmal darin, daß, je unkörperlicher — wenn man so sagen darf — eine Kunst ist,

die Neigung des deutschen Geistes sich ihr um so stärker zuwendet. So steht deutsche Musik in einsamer Größe in der Welt. In der Dichtung ist es die Lyrik, die das Tiefste gibt. Deutsche Dichtung ist kein Formenspiel; es steckt in ihr immer ein wesenhaftes Stück Selbstbekenntnis, Prophetentum, Eigenschicksal und Menschenschicksal. Die forschende Wissenschaft kommt bei einer wertvollen deutschen Dichtung nicht um die Frage des tieferen menschlichen Gehalts herum, nicht bei einem Drama Schillers oder Hebbels noch beim Faust.

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis."

Das bleibt Wesenszeichen deutscher Kunst. Zugleich gilt noch das andere Goethewort: „Jedes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für den Verstand immer unendlich." Nicht das äußerlich Eindrucksvolle in Handlung und Wort erstrebt die deutsche Kunst, sondern das innerlich Lebendige und Wirkende. Statt der Klarheit und Leichtigkeit der Form überwiegen beim Deutschen die Schwere, oft auch das Dunkle des Wesensgehalts; man stelle etwa Verdi und Gounod neben Beethoven und Wagner, Corneille neben Hebbel. Sowohl in der Wahl der Gegenstände als in der Art der Behandlung trägt deutsche Kunst den Charakter der Innerlichkeit.

Die Wurzelechtheit des deutschen Idealismus beweist sich darin, daß er mit unerbittlicher Folgestrenge festgehalten wird. Wohl hat er Gebiet abtreten müssen an das vordringende Wirklichkeitsgefühl, den Realismus des 19. Jahrhunderts, und während ihm einerseits im Weltkriege die Flügelkraft gewachsen ist, wird er zugleich in Zukunft gegen starke realistische und pragmatistische Strömungen, die breit durch die Welt fluten, ankämpfen müssen. Auch in Deutschland hat zeitweise die von Westen kommende positivistische Weltauffassung, die mechanisierend alles mit den Mitteln rein naturwissenschaftlichen Denkens aufbauen will, die Lage beherrscht; aber die metaphysische Grundverfassung des deutschen Geistes hat sich die Zuversicht zur Welt des Geistes und der Freiheit immer wieder erkämpft.

Seine folgerichtige Strenge erweist der deutsche Idealismus auch darin, daß er mit dem in den jüngsten Jahrzehnten ihm so sehr angepriesenen Pragmatismus, der materialistische Zweckmäßigkeit als Lebensgrundgesetz aufstellt, im Grunde doch kein Herzensbündnis schließen kann. Unsere Wertung ist nicht auf Rechenexempel gebaut, sie ist ideale Wertung statt materieller Risikorechnung. Die pragmatistische Auffassung hat ihre ganze unheilvolle, alle hohen menschlichen Werte zerstörende Macht in diesem Weltkriege grausenhaft offenbart; möge zugleich auch ihre Ohnmacht gegenüber dem idealistischen Geiste sich dartun. Wir können auch nicht Religion, Sittlichkeit und Wissenschaft von diesem Kassenbuchstandpunkt ansehen, dem die sittliche Idee nichts ist als das Interesse am eigenen Glück, dem das Kantische Pflichtgesetz

ein Hirngespinst bedeutet; der deutsche Idealismus will handeln, will sich opfern,

> „Damit das Gute wirke, wachse, fromme,
> Damit der Tag dem Edlen endlich komme."

Mit dieser unrechnerischen Lebenswertung in Wurzelverwandtschaft steht ein Grundzug deutscher Art, die heldische Selbsthingabe. Die utilitaristische, eudämonistische Ethik, so hat man es treffend ausgesprochen, fragt: „Was kannst du, Leben, mir geben?" Die deutsche heldische Pflichtethik fragt: „Was kann ich, Leben, dir geben?" Wollte der Unterricht deutsche Geschichte und Dichtung daraufhin auswerten, es gäbe kein Aufhören. Die Gesamtforderung alles Christentums faßt Christus in das Wort: „Will mir jemand nachfolgen, der verleugne sich selbst." In diesem klingen Christengeist und deutscher Geist in tiefster Harmonie zusammen. Selbstüberwindung ist ihm Lebensüberwindung. Die Aufgabe seiner selbst, so könnte man sagen, ist ihm Lebensaufgabe. Wie eng sie freilich mit innerer Selbstbehauptung zusammensteht, deutet Fichtes Wort an: „Dein Ich vergiß. Dich selbst verliere nie." Das, was dem niederen materiellen Sinne als Höchstes erscheint, schenkt deutscher Geist frei hin an das und für das, was er frei aus eigenem Wesen heraus, ohne äußeren Zwang als ein Höheres sich gewählt hat. Wer sieht nicht tausendfach heute dies opferreiche Heldentum? Welcher Weltruhm ward jenen dreihundert Spartanern zuteil! Und heute ist uns das Gleiche alltägliches Erleben. Diese freie Ehrfurcht vor überindividuellem Großen, diese restlose Hingabe an dasselbe, sei es das Göttliche oder eine Idee, eine Tat, oder Vaterland und Staat oder der freigewählte Freund und Führer, ist allezeit Wahrzeichen deutschen Mannestums gewesen, muß es auch bleiben. Aus welcher Fülle kann da wieder der Unterricht schöpfen. So nenne und beweise er Friedrichs Wort vom ersten Diener des Staates und Bismarcks patriae inserviendo consumor oder Goethes

> „Und so lang du das nicht hast,
> Dieses: Stirb und werde,
> Bist du nur ein trüber Gast
> Auf der dunklen Erde . . ."

Ein Gleiches spricht Goethes anderes Wort aus, daß erfüllte Pflicht sich immer noch als Schuld empfinde. Opfertreue der Nibelungenhelden oder Pestalozzis Liebeswerk: Alles predigt uns, daß Selbsthingabe deutsche Art ist. Sie überwindet sich nicht in quälerischer Askese sondern in opferreichem, segenschaffendem starken Tun. So fühlt sich auch Faust vom Leben erlöst. Ob nicht oft zuviel deutsche Lebenskraft opfersinnig verströmt ist im Dienste fremder Völker? Die Geschichte kann darauf Antwort geben.

Aus solchem Heldentum blüht nun noch manch anderes Reis deutscher Art hervor. Da ist die Furchtlosigkeit. Bismarcks Wort „Wir Deutsche fürchten Gott und sonst nichts in der Welt" bedeutet eigentlich viel mehr als das An=

legen der Faust an den Schwertgriff. Wir haben den kühnen Mut des Forschens, des Wahrheitsuchens im Gange unserer Wissenschaft bewiesen, den Mut zuversichtlichen Vertrauens auf das Unsichtbare und Ewige und Göttliche in unserer Frömmigkeit; den Mut, alles an unsere Ideale zu wagen, seien es geistige oder völkische, künden viel Kreuze am Wegrand unserer Geschichte; davon zeugen Luthers „Ein feste Burg ist unser Gott" und Dürers „Ritter, Tod und Teufel" ebensowohl als Körners „Nun heult der Sturm" und Lerschs „Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen". Neben dem Mute steht die Treue. Von Schwestertreue, von Bluts- und Mannentreue künden schon unsere Sagen und Märchen, und heute erleben wir sie tausendfach als Schützengrabenkameradschaft. In diesen Kräftebund tritt auch die Gerechtigkeit gegen Fremdes, die nichts erschleichen, nichts erbetteln, nichts rauben will, der das Suum cuique gilt.

Germanentum und Deutschtum haben aber nicht zu allen Zeiten verzichtend neben den Geschicken der Völkerwelt gestanden. Theodorich und Karl der Große, die Ottonen und die deutsche Hanse, Friedrich der Große und Bismarck kennzeichnen Bewegungen, in denen sich dem deutschen Idealismus ein tatkräftiger Realismus zugesellte, Wirklichkeitssinn und Streben, die Wirklichkeit zu meistern. Es liegt darin nicht ein Verleugnen der deutschen Grundart. Wir wissen, daß wir im harten Wettbewerb der Völker, in dem ideale Gedanken zu oft nur als Maske der Selbstsucht dienen, eines sicheren Mauerschutzes, eines festgefügten Staatskörpers bedürfen; es ist oft genug die Lebenskraft deutschen Geistes und deutscher Arbeit verströmt auf fremdem Volksboden. Gerade um der idealen Aufgaben willen, die wir für uns selber und für die Welt zu erfüllen haben, brauchen wir Sicherheit zum Atmen und zu friedlicher Arbeit.

Und wieder ist es da der Geist des heldischen Idealismus, der uns das sichern kann und soll; er weiß nicht nur die Schwingen aufwärts zu heben; er kann auch mit festem Fuß sich aufstemmen auf dem Heimatboden. Er ist auch der Geist der größten Arbeitsamkeit und starker Wehrhaftigkeit. Aus seiner Grundstimmung erwachsen unmittelbar die ethischen Arbeitseigenschaften.

Weil eben ihm — im höchsten Sinne betrachtet — die Arbeit, das Schaffen am Werk die würdigste Form des Daseins erscheint, will er sein Werk nicht anders als in restloser Vollendung ausgeführt sehen. Das hat Carlyle als den bestimmenden Charakterzug Friedrichs des Großen bezeichnet. Das ist auch ein Charakterzug des Deutschtums. Nicht nur die Treue, die Genauigkeit, die Gewissenhaftigkeit und zähe Ausdauer der Arbeit sondern auch die Freude am geschaffenen Werk geben dem deutschen Erzeugnis die hohe Vollendung, die auf dem Weltmarkte sich im wirtschaftlichen Wettbewerbe durchsetzt. Es ist nicht nur die wissenschaftliche und organisatorische Fähigkeit der führenden Köpfe unserer Industrie und die tüchtige Durchschnittsbildung

unserer Arbeiterschaft, sondern — trotz einzelner auf andere Charakterzüge deutenden Erscheinungen — diese ethische Auffassung der Arbeit, die uns auch in den wirtschaftlichen Zukunftskämpfen trotz erschwerter Bedingungen Raum schaffen wird. Doch wird dazu auch noch jene andere Eigenschaft des deutschen Geistes helfen, die man als Organisationsfähigkeit, Pflichtbewußtsein, Selbstzucht, Gehorsam bezeichnen könnte, was alles eben in der Neigung beruht, sich schaffend und dienend einzuordnen in eine höhere Gemeinschaft, sich frei mit aller Kraft hinzugeben an das Ganze.

Aus gleicher Wurzel sprießt mit der Arbeitstüchtigkeit unseres Volkes seine Wehrtüchtigkeit, die übrigens nicht imperialistisch fremde Völker bedrohte sondern nur das eigene Haus schützen sollte. Diese Eigenschaften sind eben dieselben, die wir für unser friedliches Arbeitsleben brauchen, Züge, die wieder tief im idealistischen Grundwesen unseres Volkes wurzeln. Für beides, für die Arbeit wie für den Kampf, gilt uns da Goethes Wort:

„Und dieses ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Diese Wehrhaftigkeit des Deutschen zielt nicht etwa nur auf den Waffenstreit, den aufgedrungenen. In noch viel höherem Maße gilt sie geistigem Ringen.

„Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein."

Gewiß liegt, einer unter manchen Gegensätzen, in der deutschen Seele auch die Neigung zu sinnender und grübelnder Versenkung, ein Stück Hamletnatur, die aus Zweifeln nicht zur Tat kommen kann. Des Deutschen Tat reift langsam, geht aus tiefen Strömungen hervor. Auch in seiner religiösen Entwicklung schmolz viel beschauliche Versunkenheit zusammen mit dem starken Voluntarismus des Urchristentums. Aber zugleich spannt sich der deutsche Geist auf die Tat. An unseren großen geistigen und staatlichen Führern kann das überall erkannt werden. Wie zeigen das lebendig schon die ersten Worte Fausts, der „zu neuen Sphären reiner Tätigkeit streben", der „schaffend Götterleben genießen" will, der schreibt: „Im Anfang war die Tat." Aber Goethe wertet das aus tiefem Innern quellende organisierende Tun: „Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste", und „tief in uns liegt diese schöpferische Kraft, die das zu erschaffen vermag, was sein soll, und uns nicht ruhen und rasten läßt, bis wir es außer uns oder an uns, auf eine oder die andere Weise dargestellt haben".

Vierter Abschnitt.

Einfügung des deutschkundlichen Stoffes in die Bildungsgänge.

Die vorangehenden Darlegungen haben die inneren Ziele und den Stoffreichtum der Deutschkunde angedeutet. Nun erhebt sich die Frage: Was ist zu tun? Das Arbeitsfeld ist hier sowohl die gesamte Jugend- wie die Volksbildung, und es ist zu untersuchen, wieviel von den vorher angedeuteten Möglichkeiten im einzelnen Falle zur Wirklichkeit werden kann.

Die Sorge um unsere völkische Zukunft hat im Felde des Erziehungs- und Unterrichtswesens eine starke Bewegung ausgelöst und ein Schrifttum mit zahlreichen Reformvorschlägen hervorgerufen. Eine grundstürzende Änderung ist aber weder möglich noch notwendig noch wünschenswert; es gilt vielmehr einen zeitgerechten Ausbau des Bewährten. Die einzelnen Reformbestrebungen gehen nun aber meistens von ihren besonderen Standpunkten aus, beziehen sich in Schulfragen vielfach auf einzelne Fächer und durchkreuzen und behindern einander oft, besonders hinsichtlich der beanspruchten Stundenzahl. Es wird also not sein, immer das Ganze ins Auge zu fassen und die einzelnen Ansprüche nach ihrem Schwergewicht gegeneinander auszugleichen.

Die Deutschkunde wird hierbei in verhältnismäßig günstiger Lage sein. Denn einerseits kann ihre Schwerbedeutung für unsere Zukunft nicht zweifelhaft sein, anderseits will sie nicht ausschließlich als geschlossenes Einzelfach mit starken Stundenansprüchen hervortreten; ihre Stoffe verflechten sich vielmehr mit fast dem gesamten Unterricht, wenn auch einzelne Fächer, Deutsch und Geschichte, stärker beteiligt sind. Die Frage nach einer Stundenzahlverschiebung der Fächer mag also bei diesen Erörterungen ausscheiden. Aber der gesamte Unterricht wird Lagardes Wort Rechnung tragen müssen: „Gebildet ist, wer in seinem Vaterland und über die für das Vaterland bedeutsamen Sachen der Natur und Geschichte, soweit sie ihn in seinem Stand und Beruf etwas angehen, Bescheid weiß.“ Deutschkunde wird als Bildungsgesetz in den einzelnen Fächern wirksam sein und Richtlinien geben und auch ihre Stoffe als Einschlag hineinflechten in das Sachgewebe. Die Glieder eines Kollegiums müssen planvoll in dieser Beziehung Hand in Hand arbeiten. Nicht zufälliges Hineinflicken dieser Dinge kann helfen, sondern großzügig und das Ganze umfassend muß diese Hineinschmelzung erstrebt werden. Das ist eine Aufgabe, die zu ihrer Vollendung noch viel Zeit und viel Hände fordern wird.

Durch den Einschlag der Deutschkunde wird der Unterricht auch in größere Lebensnähe gerückt; denn er zielt darauf hin, aus der Vergangenheit und der Gegenwart heraus ein Verständnis unserer heutigen Zustände zu wecken

und damit Ziele für Leben und Zukunft zu setzen. Die religiöse und die sittliche Bildung des einzelnen bleibt dabei nicht nur unangetastet in ihrer zentralen inneren Stellung, sondern sie wird vielmehr noch ergänzt und gefestigt durch den Zustrom völkischer idealer Kraft. Nicht nur rasche Begeisterung soll erstrebt werden sondern gut gegründete Anschauung, aus der sicheres Pflicht- und Lebensgefühl erwachsen.

Aber die Bestrebungen der Schule können nicht abgesondert für sich die Frage lösen; als Voraussetzungen treten eine zusammengefaßte Deutschforschung unserer Wissenschaft und eine Bereicherung der Lehrerbildung auf; die abschließende Ergänzung bilden deutschkundliche Bestrebungen unserer Volksbildung.

1. Deutschforschung und Lehrerbildung.

Die deutsche Wissenschaft muß uns das Werkzeug für diese Tagesarbeit schmieden. Völkische Erziehung muß sich gründen auf eine Gesamtwissenschaft vom Deutschtum. Nun besitzen wir in der wundervoll feinen Sachlichkeit deutscher Forschungsart eine reiche Fülle von Untersuchungen über Einzelfragen dieses Gebiets, sehr oft bereichert durch die Aufdeckung der Verflechtung der deutschen Kultur mit den fremden Einschlägen; aber es fehlt uns oft für den Tagesgebrauch der Bildungsarbeit die lebendige überschauende und durchschauende Synthese der Einzelheiten, die zusammenfassende abgeschlossene Darstellung aus Meisterhand.

In der deutschen Wissenschaft, besonders in den Forschungsarbeiten unserer Akademien, herrscht der Gedanke, frei von allen gefühlsmäßigen Wertungen rein nur den Gewinn der Wahrheit zu suchen. So greift denn unsere Forschung über das ganze Erdenrund, behandelt assyrische Funde und malaiisches Eherecht mit derselben Gründlichkeit und Liebe wie die tiefsten deutschen Lebensfragen und hat so durch ihre Arbeiten, etwa das Corpus Inscriptionum Latinorum, eine unvergleichliche Weltstellung errungen. Vom Standpunkte völkischer Erziehung aus können wir nur wünschen daß die deutsche Forschung sich doch nun zugleich auch in ganz großzügiger Organisation und völkischer Liebe noch mehr der Gesamtwissenschaft vom Deutschtum zuwende. Derartige Gedanken gehen weit zurück. Die Fruchtbringende Gesellschaft, vor allen Leibniz, Gottsched, Klopstock, Herder, Jahn, Stein, Arndt, Grimm, Ranke, Hermann Riegel, Friedrich Kluge können als Zeugen aufgerufen werden. 1902 äußerten sich zur Frage einer Akademie für das Deutschtum befürwortend u. a. Theodor Siebs, Richard M. Meyer, Friedrich v. der Leyen, Otto Harnack. Die Kriegsjahre brachten eine bewußte Wendung nach dieser Seite; man denke an Veröffentlichungen von Wundt, Eucken, Troeltsch, Thode u. a. Wir dürfen wohl hoffen daß unsere besten Meister und Forscher es nicht ablehnen werden, uns die Hände für diese völkische Arbeit zu stärken.

Daß das deutschkundliche Element in der Vorbildung der Lehrenden genügend breiten Raum einnehmen muß, ist klar. Einzelne Forderungen gehen darin sehr weit. So schlägt Universitätsprofessor Wilhelm Martin Becker einen umfassenden Studiengang für Deutschkunde vor mit einer geographisch-ethnographischen Abteilung verbunden mit Volkswirtschaftslehre, sowie einem sprachlichen, einem historischen und einem philosophischen Zweige. Ganz abgesehen von solch tief einschneidenden Änderungen des Studienganges erweisen sich noch andere Wege förderlich. Die hochbedeutsamen Arbeiten des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht sind schon für die Fortbildung der Lehrenden in deutschkundlichem Sinne fruchtbar gemacht worden. Andere Fortbildungsveranstaltungen können in gleicher Richtung wirken. Hingewiesen sei auch auf die Bemühungen des deutschen Germanistenverbandes und des Verbandes der Geschichtslehrer.

Von größter Wichtigkeit wird es sein, die Vorbildung der Volksschullehrer so zu gestalten, daß die Lehrerbildung tief im Leben des deutschen Volkes verankert wird. Das Seminar war schon bisher unter den höheren Lehranstalten diejenige, deren Charakter am ungebrochensten und am schärfsten ausgeprägt deutsch war. Durch den Fremdsprachunterricht wurde ihm nur wenig Zeit entzogen, und die pädagogische Bildung war zugleich deutsch gerichtet. Für die Neugestaltung des Seminarunterrichts macht Hugo Gaudig eingehende Vorschläge. Die wichtigsten mögen kurz angedeutet werden. Jedes Fach wirke zur Erkenntnis des deutschen Volkslebens. Die pädagogische Unterrichtsgruppe fordert, daß der Schüler Einsicht in die gegenwärtige Form des nationalen Lebens gewonnen habe, zugleich auch ein Bild der idealen Zustände, denen unser Volksleben zustreben muß, nicht bloß hinsichtlich der Ethik sondern auch des wirtschaftlichen, sozialen und staatlichen Lebens. Dann versteht er das nationale Bildungsziel. Die Geschichte der Pädagogik ist zu verflechten mit der deutschen Kulturgeschichte. Auch die Psychologie trägt dazu bei, ein Verständnis des deutschen Schrifttums, des deutschen Personen- und Gemeinschaftslebens zu gewinnen. Sie muß in dieser Richtung von den anderen Fächern ausgenutzt werden. In viel breiterer Weise ist das deutsche Prosaschrifttum aller Richtungen heranzuziehen. Die Klangschönheit der Muttersprache ist sorgfältiger zu pflegen, auch die Sprechfertigkeit. Stoff ist vor allem die gesprochene Sprache, Hochsprache sowohl wie Mundarten und die Sprache einzelner Kulturgebiete, z. B. des religiösen oder des beruflichen Lebens. Mittelhochdeutsch und das Wichtigste des Althochdeutschen ist zum Verständnis zu bringen. Geschichte muß „Hauptfach" werden. Geschichtlicher Geist muß den ganzen Lehrplan durchdringen. Alle wichtigen Lebensseiten des deutschen Volkes sind geschichtlich zu erfassen, besonders auch die wirtschaftliche Entwicklung und die berufliche Gliederung sowie die Entfaltung des wissenschaftlichen Lebens. Studienfahrten und Zeitungs-

lesen sind auszunutzen. Bei der größeren Stundenzahl kann der Religionsunterricht das religiöse Leben tiefer erfassen. Heimatkunde ist vielseitig und eindringlich zu geben; die Geographie habe im Mittelpunkt die deutschen Verhältnisse. Naturwissenschaft und Mathematik sollen überall stärkste Anwendung auf das deutsche Wirtschaftsleben erfahren. Volkswirtschaft werde Unterrichtsfach. „Nationales Arbeitsleben" sei leitender Gesichtspunkt. Der Schüler werde besonders auch mit der Landwirtschaft bekannt gemacht, mit dem deutschen Bauernleben. Staatskunde ist Unterrichtsgegenstand. Auch Spiel und Feier sollen zu deutschem Weltfühlen erziehen helfen.

Das ist eine reiche Garbe von Aufgaben. Ihre Erfüllung wird Zeit und Hände fordern, dann aber in unserem Volke weit und tief deutsches Lebensgefühl wecken helfen.

2. Der Deutschunterricht.

Es sei wieder kurz auf die drei Aufgaben des Deutschunterrichts hingewiesen. Er hat zunächst eine technische Seite, die Lesen, Rechtschreiben, Sprachlehre, Stilausbildung, Ausdruckspflege und gewissermaßen auch die damit sich verbindende formale geistige Schulung ins Auge faßt. Die hierher gehörige Arbeit fordert in der Volksschule und den entsprechenden Jahrgängen der höheren Schulen einen wesentlichen Hauptteil der dem Deutschunterricht zur Verfügung stehenden Zeit; man darf also, falls man das Stundengewicht der einzelnen Fächer summierend zusammenstellt, nicht die Zahl der Deutschstunden einfach mechanisch werten; gerade für die Stufen, wo das Technische zurücktritt und tiefere Werte erarbeitet werden sollen, ist der Vergleich zu ziehen. Die zweite Aufgabe ist eine je nach den Verhältnissen bemessene Hinführung zum deutschen Schrifttum, zugleich eine Weckung der künstlerischen Empfänglichkeit. Die dritte Aufgabe ist die Hineinführung der Jugend in das Werden und das Wesen deutschen Lebens. Bis zu gewissem Maße reift diese Frucht, die deutsche Kulturkunde, bei der Gesamtarbeit des deutschen Unterrichts ohne besondere Bemühung mit heran, da ja Inhalte voll von ethischen, kulturellen oder nationalen Vorstellungen und Anschauungen betrachtet werden. Aber das so Erzielte reicht nicht zu; es wird vielmehr nötig sein, gerade diese letzte Aufgabe des Deutschunterrichts besonders auf allen vorgeschritteneren Stufen als beseelende Grundidee wirken zu lassen.

Die Frage einer einschneidenden Verschiebung in der Ausdehnung des deutschen und des fremdsprachlichen Unterrichts bleibe bei diesen Erörterungen außer Betracht. Abgesehen davon wird diese neue Forderung einerseits die Stoffauswahl, anderseits die Behandlung beeinflussen müssen. Daß mit heißem Bemühen solche Wege gesucht werden, bekunden unter manchen anderen zwei besonders wertvolle neuere Schriften „Deutschunterricht als Kulturkunde" von Thomas Lenschau und „Die künftige Stellung des deutschen Unterrichts an den höheren Lehranstalten" von Paul Lorentz. Die kommende

Arbeit, die den deutschen Lebensnotwendigkeiten gerecht werden will, wird folgende zwei Aufgaben zu lösen haben. Sie muß einerseits für die verschiedenen Schularten die Stoffe erfassen und planvoll aufbauend zusammenstellen, die den Deutschunterricht wirklich zur Lebenskunde des Deutschtums machen. Das muß der bestimmende Gedanke sein. Die Ausbildung der Einzelpersönlichkeit, die Entwicklung der künstlerischen Empfänglichkeit, die Berücksichtigung der großen Menschheitsbeziehungen sowie der literarische Wert der Dichtungen können in bester Weise dabei auch berücksichtigt werden und mit dem bestimmenden Grundton harmonisch zusammenklingen. Die Fülle unseres Schrifttums ist reich genug, uns für alle Lebensseiten Stoffe zu bieten, die an Gehalt und Form hochwertig sind. Auch vor der Gefahr der Überspannung, Verfrühung und Übersättigung wird ein solcher Unterricht sich leicht bewahren können; für die verschiedensten Stufen der Empfänglichkeit und der Reife wird sich angemessener Stoff darbieten. Die reiche Tatsachen- und lebendige Lebensfülle wird vielseitige Jugendinteressen rege halten. Das Prosagut unserer Sprache wird wieder mehr zu seinem Recht kommen.

Die andere Arbeit wird darin bestehen, eine immer mehr vertiefte Kenntnis des deutschen Wesens zu gewinnen, zu sehen, wie diese deutsche Eigenart sich in mannigfachstem Wirken, in vielerlei Werken spiegelt, und dann im Unterricht immer diese Grundregungen des deutschen Geisteslebens herauszustellen und zu zeigen, wie sie als treibende Kräfte am Webstuhl des deutschen Kulturlebens schaffen. Somit ist eine Dichtung nicht etwa nur als Kunstwerk an sich zu erfassen, sondern zugleich auch als Bekenntnis einer Persönlichkeit und als Spiegelung des Volksgeistes. So mag, um einzelne Beispiele zu nennen, an religiösen Persönlichkeiten und Schöpfungen des deutschen Volkes erkannt werden, wie es hindrängt zu einer tiefinnerlichen, im eigenen Herzen und Gewissen erfahrenen Gottesgemeinschaft; oder es kann erkannt werden, wie der deutsche Geist im Gegensatz zum griechischen nicht das begriffliche Denken allein, sondern stark auch die wertende Kraft des Gemüts wirken läßt, wie er nicht lediglich zur maßvollen, durchsichtigen und harmonischen Abgeschlossenheit strebt, sondern von der unstillbaren Sehnsucht nach dem Unendlichen durchströmt wird. Die Neigung zur Arbeit und zum Geisteskampf, der hohe Inhalt des deutschen Freiheitsbegriffes, der strenge Sinn für Pflicht und die Kraft der Treue können in unseren Dichtungen als seelische Grundkräfte der Persönlichkeiten erschaut werden.

Es kann natürlich nicht davon die Rede sein, die Fülle der deutschen Kulturkunde einfach in den Rahmen des Deutschunterrichts hineinpressen zu wollen. Man wird behutsam das Notwendigste und Beste auswählen müssen, soweit es ohne Überlastung und verfrühende Überspannung möglich ist. In den anderen Fächern und außerhalb der Schule ist doch auch ein entsprechender Arbeitsanteil zu übernehmen.

Es mag auf einzelnes hingewiesen werden, wie derartige Stoffe untergebracht werden könnten. Man wird selbstverständlich nicht den systematischen Rahmen einer deutschen Kulturgeschichte aufstellen; aber es muß immer der Gedanke die Arbeit beseelen, daß hier der Kristallisationskörper ist für die Gestaltung einer deutschen Lebensanschauung.

Die einzelnen Zweige des Deutschunterrichts bieten sich als Stützen. Wenn die Sprachlehre im Geiste Hildebrands erfaßt wird, gibt die Wortkunde ein Stück Kulturkunde. Man behandle in dieser Art etwa nach Kluges Anleitung unsere Vor- und Familiennamen oder gehe auf Redensarten, die bildliche Ausdrucksweise unserer Sprache und den Bedeutungswandel ein, zeige z. B., wie das Wort „Elend" die Heimatliebe des Deutschen, die Bezeichnung „Wirklichkeit" seinen zur Tat drängenden Sinn offenbart. Auch die Betrachtung des Lehnwortes ist ergiebig, besonders für die älteren Zeiträume, wie u. a. Friedrich Seilers Werk „Die Entwicklung der deutschen Kultur im Spiegel des deutschen Lehnworts" es dem Lehrer so faßbar in die Hand gibt. Man kann durch solche planmäßig verteilte Anknüpfungen schon mancherlei Einzelheiten der Deutschkunde unterbringen.

Bedeutsam ist der Inhalt des Lesebuchs. Die beiden Forderungen, daß es jugendtümlich und künstlerisch möglichst vollwertig sein soll, stehen hier nicht im Wege. Daß es die Jugend in das Reich der deutschen Dichtung hineinführen helfen soll, ist auch kein Hindernis; wo könnte sich deutscher Geist klarer spiegeln als in den Werken seiner großen Dichter? Das Lesebuch soll aber auch persönlichkeitbildend wirken. Nun, es ist leicht, für jede Regung des Menschenlebens ein Wort, ein Lied, eine Gestalt, eine Dichtung zu finden, die, dem besten deutschen Schrifttum zugehörig, zugleich tief in deutschem Wesen, in deutscher Kulturentwicklung wurzeln. Willensfest werden und sich Ideale schaffen kann unsere Jugend am sichersten, wenn sie in deutschem Leben, das stündlich gestaltend sie umgibt, festen Fuß faßt, wenn der deutsche Unterricht sie lehrt, hier nicht nur die Nähe des Alltags und des Gewöhnlichen zu sehen, sondern vor allem in die wunderbaren Höhen und ernsten Tiefen deutschen Geisteslebens zu schauen. Selbst an den Stellen, wo ein Lesebuch in den Dienst anderer Fächer treten soll, braucht es sich der Deutschkunde nicht zu versagen; es kann derartige Stoffe aus Geschichte und Geographie oder heimatliche Naturschilderungen bieten. Wohl versteht es sich, daß das Lesebuch dem fremden Völkerleben sich nicht verschließe; aber die Grundlinien des Gesamtaufbaus seien bestimmt durch den Gedanken deutscher Lebensentwicklung. Von besonderem Werte sind die den Büchern beigegebenen Heimatanhänge, die geradezu eine Art kulturkundlichen Lesebuchs darstellen können. Daß immer nur das in der Gegenwart noch lebendig Wirksame, nirgend bloßer Raritätenkram heranzuziehen ist, brauchte wohl kaum erwähnt zu werden. Die Auswahl der kulturkundlichen Prosastoffe ist freilich

oft mühsam wegen vorhandener Stilschwierigkeiten, die manche Meisterwerke bieten. Auf den höheren Stufen stehen neben dem Lesebuch die Einzelausgaben zur Verfügung, Schulausgaben oder billige Sammlungen wie Reclam, Wiesbadener Volksbücher, Der Schatzgräber, Schaffsteins Bücher u. dgl. Dazu kommen Quellensammlungen, z. B. die umfangreiche Sammlung Lambecks für den geschichtlichen Unterricht an höheren Schulen. Es wird sich in anhaltender planmäßiger Arbeit also wohl erreichen lassen, für die Deutschkunde der Jugend genügend Stoffe in die Hand zu geben. Daß die Heimatmundart irgendwie im Lesestoff vertreten sei, ist selbstverständlich; sie wird auch oft in der Grammatik gute Dienste leisten können.

Zunächst würde man also die Lesestoffe hinsichtlich der Lesebücher sowohl wie der freien Einzelausgaben daraufhin feststellen, daß sie in Verbindung mit der Arbeit der übrigen hier heranzuziehenden Fächer alle wesentlichen Seiten des deutschen Geistes und Lebens berühren. Ein paar Angaben aus Lesewerken für Lyzeen und verwandte Anstalten, die hinsichtlich des Deutschunterrichts vergleichsweise ja gut gestellt sind, können zeigen, daß man sich diesem Wege schon stark nähert und daß ein weiterer Ausbau desselben die Aufgabe der Deutschkunde immer voller und bewußter erfüllen kann. Im Ergänzungsband für die erste Klasse des Lyzeums bringt das Lesebuch von Porger und Lemp u. a. „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" von Richard Wagner, Aufsätze von Behaghel, Weise und Waetzold über deutsche Art und Sprache, Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte von Scherer, Uhland, Hettner, Erich Schmidt, ferner „Kunst, Religion und Kultur" von Thode, „Ludwig Richter" von Paul Mohn, „Richard Wagners Meistersinger" von Burkner, „Die Familie und die bürgerliche Baukunst" von Riehl, Aufsätze zur deutschen Geschichte von Lamprecht, Lang und Marcks, „Die Bedeutung der Chemie" von Liebig. Das Lesewerk „Neuland" gibt für die dritte Klasse neben anderem Raabes „Else von der Tanne", „Klosterleben des 10. Jahrhunderts" von Freytag, „Der Einfluß des deutschen Bodens auf die deutsche Geschichte" von Ratzel, Aufsätze zur deutschen Geschichte von Häußer, Freytag und Treitschke. Gaudigs Lesebuch bietet für das 10. Schuljahr an hierhergehörigen Stoffen u. a.: Die Bedeutung der Wohnungsfrage für unser Volk; Das bürgerliche Haus; Vom neuen deutschen Zimmer; Der Beruf der Frau; Das Wirtschaftsleben der Gegenwart; Vom Maschinenzeitalter; Die Folgen des freien Wettbewerbs; Die sozialen Pflichten der Gebildeten; Die Grundzüge der Staatsanschauung Bismarcks; Pfälzische Bauernhäuser; Schleiermacher; Deutsche Charakterzüge in Goethes Leben, Denken und Dichten. Die Lesebücher für Volks- und (preußische) Mittelschulen weisen im ganzen schon nach deutschkundlichem Richtungspunkte hin, bedürfen nur gewisser Ergänzungen. Bei der Behandlung der einzelnen Dichtungen wird man, zugleich die vertiefte künstlerische Erfassung dadurch fördernd, die Charak-

teristik der geschichtlichen Umgebung des Werkes bieten können, wie es für die weiblichen höheren Bildungsanstalten die Ausführungsbestimmungen von 1908 fordern. Es wird also dadurch zum Mittelpunkt eines Kulturbildes. So geben, um es am Beispiel des Lyzeums zu zeigen, die Nibelungen mit der angeschlossenen höfischen Dichtung und zugehörigen Balladenstoffen ein Gemälde des mittelalterlichen Kulturkreises; einen neuen Übersichtspunkt bietet der Tell; die Zeit der Reformation und Gegenreformation wird gekennzeichnet durch Götz, Egmont und Wallenstein. Um „Minna von Barnhelm“ und „Hermann und Dorothea“ können sich die Kulturverhältnisse des ausgehenden 18. Jahrhunderts gruppieren. Jedes Kunstwerk überleuchtet so einen Zeit- und Lebensausschnitt, auch das schlichtere, wie etwa die eben genannte Erzählung Raabes „Else von der Tanne“ oder die schönen Hebelschen Erzählungen, z. B. „Der Schneider von Pensa“.

Bei der Herausstellung des seelischen Gehaltes der Dichtungen wird man gleicherweise deutschkundliche Arbeit tun; es sind in unseren tiefsten und besten Kunstwerken doch deutsches Lebensgefühl, deutscher Geist, die sich offenbaren, sei es das träumende Naturempfinden in einem Eichendorffschen Waldliede oder die ideale Flügelkraft in Schillerscher Gedankenlyrik, der herbe Opfergedanke in „Agnes Bernauer“ oder die im Grunde tiefchristliche Idee von Gnade und Versöhnung in „Iphigenie“.

Wertvolle Ausführungen über ein vortreffliches methodisches Mittel, die innere Einheit zu erfühlen und zu erfassen, welche die einzelnen Schöpfungen deutschen Kulturlebens aneinanderbindet, macht Johann Georg Sprengel in seinem Vortrage „Die deutsche Kultureinheit im Unterricht“ (Deutsche Abende im Zentralinstitut). Nachdem bei der Betrachtung des einzelnen sorgfältig in die Tiefe gegangen ist, soll das innerlich Verwandte aufeinander bezogen und zu Motivgruppen zusammengeschlossen werden. Jede der berührten Seiten mag dabei in den Mittelpunkt gestellt werden, z. B. deutsche Frömmigkeit, der Freiheitsbegriff, Naturgefühl, Lebensideale, Bauernleben usw.

In den vorhergehenden Abschnitten konnte oft darauf hingewiesen werden, in welchen Beziehungen bestimmte Einzelwerte des deutschen Schrifttums für die deutschkundliche Arbeit ausgewertet werden können. Eine vortreffliche Überschau des ganzen Gebietes geben die schon genannten wertvollen Schriften von Lorentz und Lenschau, die einander ergänzen, indem Lenschau in straffer Durchführung versucht, im Deutschunterricht den zusammenhängenden Gang der deutschen Kulturentwicklung aufzubauen, während Lorentz erstrebt, in eindringender Vertiefung aus den Werken der deutschen Kultur die Grundwerte des deutschen Seelen- und Ideenlebens zur Erkenntnis zu bringen. Soweit zielen beide, wenn auch in verschiedener Weise, darauf hin, alle Einzelheiten dieses Gebietes zur Einheit zusammenzuschließen.

Die Lehrplanbestimmungen für die preußischen Lyzeen und Oberlyzeen

weisen in vielen Sätzen schon in die hier gezeichnete Richtung. Auf der Oberstufe des Lyzeums ist bei der Lesebuchlektüre die historische Zusammengehörigkeit der Dichtungen zu berücksichtigen. Mittelpunkte bilden die Blüte der mittelalterlichen Dichtung und die Zeit Goethes und Schillers. Einführung in die germanische Mythologie, in das mittelalterliche Volksepos und die höfische Dichtung sind Lehraufgaben. Die Charakteristik der geschichtlichen Umgebung einer Dichtung kann angeschlossen werden. In Klasse I werden die gewonnenen Erkenntnisse zu einem Gesamtbild der historischen Entwicklung unserer Literatur geordnet und ergänzt. Grammatikstoff ist auch Beobachtung der Umgangssprache, gelegentliche Berücksichtigung des heimatlichen Dialekts, das Wichtigste vom Bedeutungswandel, Fremdwort und Lehnwort als Denkmal fremder Kultureinflüsse. Im Oberlyzeum gewinnt der literaturkundliche Unterricht mehr und mehr geschichtlichen Zusammenhang. Vergleiche, Ausblicke auf die allgemeine Kultur- und Geistesgeschichte dienen dazu, das literargeschichtliche Bild auf dem zeitgeschichtlichen Hintergrunde hervorzuheben. Neben den Dichtungen sind andere geschichtliche Dokumente zur Charakteristik von Zeiten und Persönlichkeiten zu verwenden. Die Behandlung soll die Schülerinnen anleiten, dem Künstler in seiner Auffassung und Gestaltung eines Lebensausschnittes nachzugehen.

3. Der Geschichtsunterricht.

Das Bildungsziel des Geschichtsunterrichts ist die deutsch geprägte Persönlichkeit; die Kulturanschauung ist das Mittel; so fällt diesem Bildungsstoff ein sehr starker Anteil der Bildungsarbeit zu. Gaudig fordert für dies „Hauptfach" eine größere Ausdehnung nach Länge, Breite und Tiefe. Das Deutschtum steht an sich in den Lehrplänen schon weit und tief fassend da. Das Auslandsdeutschtum mit seiner Kulturarbeit sollte nicht vergessen werden. Das Ältere werde knapper gefaßt; das Neuere, allerdings mit seiner Verwurzelung in der Vergangenheit, nehme breiteren Raum ein. Umwelt und eigenes Erleben des Schülers bilden oft den Schlüssel. Die Quell- und Wendepunkte des deutschen Aufstiegs, seine Schwere und seine Hemmungen, die treibenden Kräfte des deutschen Lebens sind aufzuzeigen. Das ideale Ziel, zu dem der Weg des deutschen Volkes weist, soll geschaut werden, damit es spannkräftigen Idealismus wecke. In dem Vergangenen soll das Tua res agitur erkannt werden. Auch die außerdeutsche Geschichte soll Veranlassung geben, deutsche Verhältnisse darzulegen; an den Kolonialantrag des Gracchus können sich z. B. Betrachtungen über Auswanderung und Kolonien schließen.

Vor allem aber wird ein großer Teil der volkswirtschaftlichen und bürgerkundlichen Tatsachen und Begriffe in den Rahmen des Geschichtsunterrichts eingefügt werden müssen. Es sei in dieser Hinsicht auf eine eingehende Aufstellung von Friedrich verwiesen: „Die Verteilung des bürgerkundlichen Lehr-

stoffs auf Fächer und Klassen" (in „Vergangenheit und Gegenwart" 1917, Heft 4).

4. Weitere deutschkundliche Arbeit der Schule.

Der neue Religionslehrplan für die höheren Knabenschulen betont die Kenntnis der heimatlichen Dinge in Geschichte, Mission, Lied und Kirchenordnung. Wie sonst deutsches Wesen in kirchengeschichtlichen Entwicklungen, die sich auf deutschem Boden vollzogen, zum Ausdruck kommt, ist schon angedeutet; auch manche mit dem Religionsunterricht verknüpfte ethische Gedankenstoffe werden in gleicher Richtung wirksam, ebenso kirchliche Musik, Dichtung, Bild- und Baukunst deutschen Charakters.

Ein weiteres Stück staatskundlicher Arbeit übernimmt der Geographieunterricht. Hier darf die Heimat nicht nur in der vorbereitenden Unterstufenarbeit ihren Platz haben, sondern sie muß auf höherer Stufe wieder mit ihren gesamten Verhältnissen einer gereifteren Betrachtung dargeboten werden. Das Heimatliche bildet für Anschauung und Gemüt auch immer die Brücke zu einem lebendigen und wirksamen Verständnis der größeren vaterländischen Verhältnisse. Hier kann auch mancher volkskundliche Stoff Platz finden. Besonders ist hier die Möglichkeit gegeben, die Schüler zu eigenem Beobachten, Sammeln und Forschen anzuleiten. In dem Rahmen des Fachs aber muß Deutschland den Vordergrund breit ausfüllen. Wir wollen nicht in die Einseitigkeit verfallen, auf eine zureichende Kenntnis des Auslandes zu verzichten; das würde uns einengen und schädigen. Aber bei der Betrachtung fremder Staaten kann es sich nicht um fachgerechte Vollständigkeit handeln, sondern wir werden das Fremde vom Standpunkt der deutschen Belange erfassen müssen, werden z. B. die Landeskunde der uns politisch oder wirtschaftlich nahestehenden Länder ganz besonders betonen, oder die wirtschaftsgeographischen Beziehungen eines Erdgebiets zu unserem Lande genauer beachten. Der Einfluß des deutschen Bodens auf die Geschicke unseres Volkes ist aufzuspüren. Auch ist ein nicht unwesentlicher Teil des volkswirtschaftlichen Gedankenstoffes hier unterzubringen, ebenso manche staatsbürgerliche Belehrung, z. B. Deutschlands Bodenschätze und ihr Einfluß auf den Bevölkerungsstand; Ernteerträge; Außenhandel und Handelsbilanz; Industriezweige; Schutzzoll; Abhängigkeit vom Weltmarkt; freies Meer; offene Tür; Bedeutung von Kolonien; Bedeutung und Arbeit der Gemeinden; Großstadt und Land; Wohnungsfragen; innere Kolonisation; staatliche Gliederung; Volksvertretungen; Reichs- und Landesbehörden; kultureller Wert der Kleinstaaten u. dgl. Ein Geographiestoffplan einer Schule wird mit Berücksichtigung des Geschichtsplans diese Stoffe nach Zeit und der Reife der Köpfe einordnen müssen, damit sie nicht etwa ganz ausfallen, weil das eine Fach sie dem anderen zuschiebt. In die Landschafts- und Städtebilder werden schon an sich viele Dinge deutschen Kulturlebens aufgenommen.

Wie die naturwissenschaftlichen Fächer hier ihr Stück Arbeit übernehmen können, ist schon früher angedeutet. Auch die Stoffe des Rechenunterrichts und die Anwendungsübungen der Mathematik können planmäßig in ausgedehnterer Weise dem Bereiche der technisch-wirtschaftlichen Deutschkunde entnommen werden. Es liegen schon Rechenhefte dieser Richtung vor.

Klar vor Augen liegt auch, wie eine irgendwie in die Fächer eingefügte Anleitung zur Betrachtung von Kunstwerken, vielleicht verknüpft mit einfachen kunstgeschichtlichen Darlegungen, gerade der deutschen Kunst dienen kann. Nicht minder offen liegt der Weg für den Zeichen- und den Gesangunterricht. Auch das Schulwandbild (besonders der Künstlersteindruck) und die Schulbücherei können unsere Aufgabe fördern. Schulfeiern, Wanderungen und Reisen sind ebenfalls dienstbar zu machen; schöne volkstümliche Bräuche, Spiele und Lieder, auch in der Mundart, können dabei gepflegt, heimatliche Kunstwerke geschaut, mancherlei Arbeitsstätten betrachtet werden.

Wieviel in all diesen Fragen die einzelne Schule tun kann, wird bestimmt durch die zur Verfügung stehende Zeit und die Reife der Köpfe; aber auch die einfachste Dorfschule muß ihren Spielraum für deutschkundliche Arbeit haben; die Volksschule wendet ja überhaupt ihre ganze Kraft auf das deutsche Bildungsgut.

Ihrer Art und Aufgabe nach wird in stärkster Bestimmtheit die Frauenschule deutschkundliche Ziele erstreben, besonders nach der sozialen Seite hin, da sie einerseits die Vorbereitung für die Aufgaben der Familienmutter geben, anderseits die Fähigkeit zu sozialer Betätigung ausbilden helfen will. Da in den Lehrplan die Beschäftigung mit deutscher Sprache und deutschem Schrifttum eingestellt ist, wird man die Auswahl so treffen, daß der Einblick in das deutsche Volkstum vertieft wird. In gleicher Richtung wird die Behandlung geschichtlicher Stoffe und die Beschäftigung mit Fragen der Lebensanschauung wirken. Es liegt unendlich viel daran, in unseren Frauen das Verständnis nationaler Dinge, die Treue gegen das Volkstum, die Erfassung wirtschaftlicher und sozialer Verantwortlichkeit zu wecken; nichts wird das junge Geschlecht, wenn auch unbewußt, machtvoller zu deutschem Wesen erziehen als der still strömende Einfluß des mütterlichen Geistes. Bürgerkunde, Volkswirtschaftslehre und die Dinge der häuslichen und der sozialen Betätigung sind die weiteren notwendigen Lehrstoffe der Frauenschulen. Sie erziehen gleicherweise für das Deutschtum wie für die praktische Lebensarbeit der Frau. Die sozialpädagogischen Frauenseminare und verwandten Berufsschulen werden Umfang und Vertiefung dieser Stoffe steigern. Eine unbedingte Notwendigkeit aber ist die Schaffung der Pflichtfortbildungsschule für die weibliche Jugend. Diese Erfahrung hat uns der Krieg tausendfach aufgedrängt. Das Ziel wird da die Vorbereitung für die Arbeit der Hausfrau und Mutter sein; Fragen der Ernährung und Gesundheit, der Pflege und Erziehung des

Kleinkindes u. dgl. sind zuerst zu berücksichtigen. Dabei darf aber der Einschlag persönlichkeitsbildender Lehrstoffe nicht fehlen; und hier wird wiederum die Stelle sein, wo in schlichter Weise deutsches Schrifttum, Volkswirtschaftslehre, Bürgerkunde und verwandte deutschkundliche Dinge ihren Raum finden können.

Die Fortbildungsschulen für die männliche Jugend werden neben dem im Vordergrund stehenden beruflichen Sachunterricht auch die Erziehung zum Deutschtum und zum staatsbürgerlichen Leben zu pflegen haben. Die Staaten, die in straff bewußter Weise die Jugend für ihr Volkstum erziehen, z. B. die Schweiz, Frankreich, die Vereinigten Staaten, England, verwerten mit psychologischer Treffsicherheit dieses Jugendalter zu nationaler Charakterbildung. Die bürgerkundlichen Belehrungen werden sich vielfach auch mit dem Beruflichen verflechten lassen.

Für den ganzen Bereich des Schulwesens die Lehrpläne und Lehrmittel entsprechend zu gestalten, ist die umfangreiche Arbeit der nächsten Zukunft.

5. Deutschkundliche Arbeit der Volksbildungsveranstaltungen.

Die Jugendpflege bringt dem jungen Geschlecht bildenden Lesestoff, Spiele, Wanderfahrten, Vorträge, Lichtbilder, Musik und Lied. Da muß sie geradezu, wenn anders sie ihre Arbeit recht versteht, die Herzen in frischer und jugendtümlicher Weise in deutsche Natur und deutsches Leben hineinführen. Das Wie? kann hier nicht weiter ausgeführt werden; besonders das Heimatliche bietet sich dar.

Eine wesentliche Förderung kann unsere Frage durch Zusammenstellung der Volksbüchereien erfahren. Die Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung, die in den zwei ersten Kriegsjahren 665 000 Bände an Lazarette und Truppen abgab, will nach ihren Satzungen der Bevölkerung Bildungsstoffe und -mittel zuführen, „um sie in höherem Grade zu befähigen, ihre Aufgabe in Staat, in Gemeinde und Gesellschaft zu verstehen und zu erfüllen". Es ist von hoher Wichtigkeit, gerade die an Bildungsmöglichkeiten der größeren Stadt gegenüber benachteiligten Landbezirke mit guten Büchereien zu versehen. Es wäre eine fesselnde und dankbare Aufgabe, einmal die Schriften einer solchen Bibliothek zusammenzustellen, die alle wertvollen Seiten unseres Volkslebens in deutschem Geiste widerspiegelt und dabei einerseits die Bildungssehnsucht des Volkes, anderseits die Verständnishöhe berücksichtigt.

Unter den freien Volksbildungsbestrebungen könnte die Volkshochschule von tiefgreifender Bedeutung werden. Dänemark verdankt ihr einen wesentlichen Anteil am geistigen Hochstande der breiten Bevölkerungsschichten, vor allem an völkischer Spannkraft. Versuche, sie auch auf deutschem Boden zu schaffen, sind unternommen, u. a. in Schleswig-Holstein, Hannover, Sachsen, Schlesien. Je nach den verschiedenen Verhältnissen in Stadt und Land, in

Nord und Süd, in landwirtschaftlichen und industriellen Gebieten mag sie verschiedenartige Bildungsstoffe aufnehmen; ihre Grundlage aber wird deutsch und heimatlich bestimmt sein müssen, wenn sie Bestand und Wirksamkeit gewinnen soll. Eine Verquickung mit Sachschulen ist darum besser zu vermeiden. Besonders für die Landbevölkerung könnten lebendige Quellpunkte geistigen und völkischen Lebens entstehen. Hier könnten in gemeinsamem Arbeiten und Erleben ethisch-völkische Selbsterkenntnis, Selbstzucht und Verantwortlichkeit erwachsen; Anreiz und Anleitung zur Pflege deutsch-heimatlichen Lebens in Bauart, Gewerbe, Sitten usw. können gegeben werden; Kleinarbeit der Heimatforschung kann geleistet werden. Immer gründe sich die Arbeit im Heimatlichen, schaue immer aber auch hinaus in das Gesamtleben des deutschen Volkes. Hünengräber, Urnenfriedhöfe, Bohlenwege, Wallanlagen und Schanzen, Orts- und Flurnamen, Bauwerke, die Schätze der Heimatmuseen, Ratsprotokolle und Ortsstatuten und Kämmereiakten usw. geben Anhalte für ein Verflechten von Heimat- und Deutschkunde. Die Verbände für Heimatforschung und Heimatpflege müßten in organische Verbindung mit dem Volkshochschulwesen treten. Die Deutschkunde mit ihren mannigfaltigen Arbeitsfeldern wird dieser Schule in weitem Maße die Bildungsstoffe zu geben haben, damit eine vertiefte herzwarme und willensstarke Erfassung des deutschen Gegenwartslebens gewonnen werde, die die Fragen der Volksgesundheit, der wirtschaftlichen Entwicklung, des staatlichen Lebens, der Heimatkultur, der sozialen Fürsorgearbeit sowie des deutschen, insbesondere des heimatlichen und mundartlichen Schrifttums umspannt.

Vorträge und Vortragskurse, von Gemeinden oder Vereinigungen zu veranstalten, Volksaufführungen der Schaubühnen und Volkskonzerte können ebenfalls helfen zum Werden einer deutschgearteten Volksbildung.

Die Museen müßten in Kursen Führer für die Schulen, Sachkreise und Bevölkerungsgruppen heranbilden, damit ihre Fülle an kultur- und landeskundlichen Schätzen wirksamer gemacht würden, damit sie unser Volk seines Besitzes froh und stolz machen und es in seinem Ringen nach einem eigenen Arbeitsstil fördern.

Den mancherlei Verbänden für Volkskunde, Heimatpflege, Heimatkunst, Heimatgeschichte usw. erwächst gleichfalls eine dankbare Aufgabe. Sie sollten neben ihren Veröffentlichungen von strengerem wissenschaftlichen Charakter auch volkstümlichere Darstellungen bieten, besonders in entsprechenden Jahrbüchern oder Zeitschriften, wie es etwa „Niedersachsen" für die Nordwestecke Deutschlands tut. Sie könnten auch die ausgiebigste Mithilfe leisten bei der Schaffung eindringender und zuverlässiger Heimatbücher, die z. B. den Lehrer über alle wichtigen Seiten des Natur- und Kulturlebens eines Gaues unterrichten.

Sollen wir schon jetzt in Kriegstagen denken an die Zukunftsgestaltung unserer Bildung?

Noch ringen wir in der Brandung. An dem Felsen von Welttrümmern schäumt eine Flut von Not und Tränen. Unsere Hände, die die Ruder halten, und unsere Herzen bluten. Aber hinter den donnernden vernichtenden Wogen sehen wir die Ufer eines Landes. Es ist das Land unserer Sehnsucht, das Land unserer Kinder.

Seine grünen und ernteschimmernden Gründe dehnen sich, und seine Wälder rauschen. Goldig und in warmer Klarheit leuchtet über ihm die jahrtausendalte Sonne deutschen Geistes; der Atem wahrhafter Seelenfreiheit durchweht seine Waldtiefen. Wie hohe, reine Wolken gleiten Ewigkeitsgedanken durch sein Leben. Ein starkes Geschlecht führt den Pflug oder schafft hämmernd an starkem und feinem Edelwerk. Des Landes kostbarste Gabe aber ist seine Jugend, die in blühender Heimat stark erblüht, rein und kraftvoll an Leib und Seele, treuen Sinnes, ernsten Willens, mit der tiefsten Innerlichkeit des Gemüts und der klaren, durchdringenden Kraft des Geistes, bereit und gestählt zu Pflicht und vollem Lebenswerk.

Ist das Land zu schön, um mehr als ein Traum zu sein? Laßt uns mit ernster Seele daran glauben. Aber es schimmert nicht auf Wolken empor; es muß auf dem Felsgrund harter und langer Arbeit ruhen. Die Deutschkunde will an ihrem Teile solche Arbeit tun für unser Vaterland, unserer Kinder Land.

Schriften.

Norrenberg, J., Die deutsche höhere Schule nach dem Weltkriege. (B. G. Teubner 1916.)
Kerschensteiner, G., Begriff der staatsbürgerlichen Erziehung. (B. G. Teubner.)
Gaudig, H., Deutsches Volk — deutsche Schule. (Quelle u. Meyer 1917.)
Itschner, H., Lehrerbildung und Volkstum. (Quelle u. Meyer.)
Kluge, Fr., Kl. Bojunga und K. Dietz, Deutsche Bildung. (B. G. Teubner 1913.)
Zentralinstitut, Deutsche Abende. (Mittler 1916.)
Klemme, Kulturkunde auf heimatlicher Grundlage. (Dresden, Heinrich.)
Mohr, Die deutsche Oberschule — die höhere Schule, die uns nottut. (Deutsche Schule XXI, 9. S. 470ff.)
Heeren, Gedanken über eine Neugestaltung des höheren Schulwesens in Deutschland. (Mon. f. höh. Schulen 1916, S. 229ff.)
Stemplinger, E., Die nationale Erziehung an den höheren Schulen. (Lehrproben u. Lehrgänge 1917, III.)
Gaudig, Das Lehrerseminar der Zukunft als deutsche Schule. (Union.)
Kerschensteiner, G., Deutsche Schulerziehung in Krieg und Frieden. (B. G. Teubner 1916.)
Burdach, K., Über deutsche Erziehung. (Ztschr. f. d. d. Unt. 1914, S. 657ff.)
Müller-Freienfels, R., Die Stilprinzipien des germanischen Dramas. (Ztschr. f. d. d. Unt. 1917, XII.)
Budde, G., Die Weiterführung der Schulreform auf nationaler Grundlage. (Beyer.)
Kesseler, K., Grundlinien einer neu-idealistischen Pädagogik. (Langensalza, Beltz 1916.)
Neuendorff, E., Kriegserfahrung und Neugestaltung des höheren Schulwesens. (Säemannsschriften.)
Baumgarten, O., Erziehungsaufgaben des neuen Deutschland. (Mohr 1917.)
Meumann, Zeitfragen deutscher Nationalerziehung. (Quelle u. Meyer 1917.)
Scholz, H., Das Wesen des deutschen Geistes. (Grote 1917.)
Wundt, W., Die Nationen und ihre Philosophie. (Kröner 1915.)
Troeltsch, E., Deutsche Zukunft. (Samml. v. Schriften zur Zeitgeschichte, Fischer 1916.)
Schmied-Kowarzik, Walther, Die Gesamtwissenschaft vom Deutschtum und ihre Organisation.
Becker, W. M., „Deutschkunde oder Germanistik?“ (Grenzboten 1917, II.)
Greyerz, O. v., Der deutsche Unterricht als Weg zur nationalen Erziehung. (Band III des Pädagogiums.)
Hoffstaetter, W., Deutschkunde. (B. G. Teubner 1917.)
Meinecke, F., Weltbürgertum und Nationalstaat. (Oldenbourg, München 1915.)
Rohrbach, Der deutsche Gedanke in der Welt.
Joachimsen, P., Vom deutschen Volk zum deutschen Staat. (B. G. Teubner, ANuG.)
Borstel, F. v., Die deutsche Auslandsschule. (Boysen 1917.)
Hoeniger, R., Das Deutschtum im Auslande. (B. G. Teubner, ANuG.)
Jahn, Deutsches Volkstum. Herausg. v. H. Wolf.
Schöttler, H., Deutsche Art. (Amelang.)
Ziegler, Th., Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert. (Bondi 1916.)
Roethe, G., Humanismus und nationale Bildung. (Weidmann 1916.)
Lorentz, P., Die künftige Stellung des deutschen Unterrichts an den höheren Lehranstalten. (Weidmann.)
Lenschau, Th., Deutschunterricht als Kulturkunde. (Quelle u. Meyer 1917.)
Verhandlungen bei der Gründung des Deutschen Germanistenverbandes, Frankfurt 1912. (B. G. Teubner.)

Sprengel, J. G., Das Staatsbewußtsein in der deutschen Dichtung seit Heinrich v. Kleist. (B. G. Teubner 1918.)
Wychgram, J., Die deutsche Dichtung und das deutsche Volkstum. (Bibl. Inst.)
Biese, A., Die deutsche Seele im Spiegel deutscher Dichtung als unbesiegbare Macht. (Weidmann.)
Arnold, R. F., Territoriale Literaturgeschichten. (Ztschr. f. d. d. Unt. 1913, S. 225ff.)
Asche, H., Ziele und Wege der Erdkunde an höheren Schulen. (Freitag.)
Buchwald, Die Wissenschaft vom deutschen Nationalcharakter. (Diederichs 1917.)
Zentralinstitut, Geschichtliche Abende. (Mittler.)
Litt, Th., Geschichte und Leben. (B. G. Teubner 1918.)
Zentralinstitut, Technische Abende. (Mittler.)
Ammon, Nationalgefühl und Staatsgefühl. (Duncker u. Humblot 1915.)
Berger, K., Vom Weltbürgertum zum Nationalgedanken. (Jahrb. d. freien deutschen Hochstifts 1912.)
Hacks, J., Die Grundbegriffe der Volkswirtschaftslehre. (Breslau, Priebatsch.)
Salomon, A., Einführung in die Volkswirtschaftslehre. (B. G. Teubner.)
Treuge, M., Einführung in die Bürgerkunde. (B. G. Teubner.)
Kanin, H., Staatsbürgerkunde in vergleichenden Übersichten über die Entwicklung der Grundlagen und Aufgaben des Staats. (B. G. Teubner.)
Meyer, Hans, Deutsches Volkstum. (Leipzig 1903.)
Blau, Josef, Der Lehrer ein Heimatforscher. (Haase, Leipzig.)
Aus Natur und Geisteswelt. In dieser Sammlung befindet sich eine große Zahl von Bändchen, die Stoff für einzelne deutschkundliche Fragen bieten. Auch die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" ist für unsere Zwecke zu nennen, desgleichen die Sammlung „Berühmte Kunststätten".

Von eingehenderen Angaben über die hierher gehörige verwendbare Fachliteratur für Kunst, heimatliche Landeskunde usw. muß hier abgesehen werden.

Das deutsche Nationaltheater

Fünf Vorträge, gehalten im Februar und März 1917
im Freien deutschen Hochstift zu Frankfurt a. M.

von

Prof. Dr. J. Petersen

Mit 44 Abbildungen im Text
und auf 8 Tafeln



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1919

Zeitschrift für den deutschen Unterricht: 14. Ergänzungsheft

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Friedrich Panzer

in Freundschaft und Verehrung

zugeeignet

Verzeichnis der Abbildungen.

Vorwort.

Über der Ausarbeitung und Drucklegung dieser Vorträge ist mehr als ein Jahr dahingegangen. Die spärlichen Stichworte, die ich wie ein Stück Heimatscholle im Tornister mit ins Feld nahm, konnten nur unter mancherlei Hemmnissen im Schatten der Kathedrale von Laon, in der Herbstlandschaft bei Verdun und schließlich beim Kaminfeuer des Antwerpener Winterquartiers zur druckfertigen Handschrift anschwellen. Unter den widerstrebenden Eindrücken war die Einheitlichkeit der Arbeit nur zu behaupten, indem im Gedankengang und einzelnen Ausdruck, soweit es die Erinnerung ermöglichte, an der ursprünglichen Vortragsform festgehalten wurde. Ich ließ die Säkularbeziehungen des Jahres 1917 unverändert und verzichtete auch auf die Berichtigung von Einzelheiten, die inzwischen durch die Ereignisse überholt sind. Daß bei späteren Reinhardtschen Auslandsgastspielen die deutsche Dichtung nicht ganz ausgeschaltet wurde (vgl. S. 2), ändert nichts an der Geltung der eigentlichen Darstellung. Das Thema selbst hat durch die wachsende Theaterkulturbewegung in der Zwischenzeit eher noch an Bedeutung gewonnen, und der Name „Deutsches Nationaltheater" ist für die Gegenwart wieder aktuell geworden, insofern er durch geschäftlichen Großbetrieb mißbraucht zu werden droht. Um so mehr kommt es darauf an, die Bedeutung der Idee ungetrübt im Auge zu behalten.

Der Schwerpunkt liegt für mich indessen nicht so sehr in der Nutzanwendung auf die Gegenwart, als in der geschichtlichen Darstellung, die auf einem Material beruht, das sehr viel breitere Ausführung gestattet hätte. Indessen habe ich zu eigener Befriedigung den Reiz knapper Zusammenfassung und Herausarbeitung der Grundzüge kennen gelernt, und wenn ich etwas beklage, so ist es nicht die selbstgezogene Beschränkung, sondern die Unmöglichkeit, fern von der heimischen Arbeitsstätte alle Daten und Zitate nochmals sorgfältig nachzuprüfen. Für Beihilfe durch Beantwortung zahlreicher Anfragen danke ich Herrn cand. phil. C. Diëtor in Frankfurt a. M. Für die Unterstützung in der durch den Krieg gleichfalls erschwerten Beschaffung des Abbildungsmaterials bin ich der Verlagsbuchhandlung zu Dank verpflichtet.

Antwerpen im Mai 1918. J. P.

Durch Herstellungsschwierigkeiten verzögert, erscheinen die Vorträge erst zwei Jahre, nachdem sie gehalten wurden. Die Hoffnungen, von denen die Ausführungen getragen waren, sind zusammengebrochen; die geschichtlichen Verhältnisse sind uns nähergebracht, da wir um mehr als ein Jahrhundert zurückgeworfen wurden. Ein Wunsch früherer Zeiten scheint sich jetzt zu erfüllen, da die Hoftheater dem deutschen Volke zugefallen sind. Möge dieses neue Nationaltheater den großen Aufgaben der Wiederaufrichtung und Erziehung gerecht werden.

Frankfurt a. M., Februar 1919. J. P.

Inhalt.

In das Frühjahr 1917 fällt ein Erinnerungstag, der geteilte Gefühle weckt. Am 13. April 1817 fand Goethes Weimarer Bühnenleitung ihren Abschluß unter Umständen, die kein Ehrenblatt in der Geschichte des deutschen Theaters bedeuten. Dem Dichter des Faust gelang es nicht, einen dressierten Pudel zu beschwören, und die Beantwortung seiner Kabinettsfrage schien zu erweisen, das deutsche Theater sei auf den Hund gekommen. Aber wer könnte behaupten, die Tätigkeit, die mit diesem tragikomischen Ereignis endete, sei umsonst gewesen! Selbst wenn von ihrem Ertrag heute nichts mehr lebendig sein sollte — die Tatsache, daß ein Goethe es für keine Kraftverschwendung hielt, sich für mehr als ein Vierteljahrhundert in den Dienst der Bühne zu stellen, gibt dem deutschen Theater für alle Zeiten Weihe und Heiligung.

Einer der verantwortlichsten Momente in Goethes Theaterleitung lag im Jahre 1806. Es war am 13. Oktober. Zwei Armeen standen sich auf den Höhen bei Jena gegenüber; das Schlachtfeld lag so nahe, daß die Stadt Weimar von verirrten Granaten bedroht war. Und während die ganze Stadt in zitternder Spannung der Entscheidung über Deutschlands Freiheit entgegensieht, läßt Goethe Theater spielen — am Vorabend der Schlacht bei Jena. Selbst den Schauspielern widerstrebt es, und eine Sängerin kommt zu dem Geistlichen gelaufen: „Betstunde sollte man halten, und wir müssen Komödie spielen!"

Mit Unrecht würde man in Goethes Verhalten ein Zeugnis seiner Gleichgültigkeit gegen politische Weltereignisse erblicken. Nur mit Selbstüberwindung kann sich seine überlegene Besonnenheit zu diesem Beruhigungsmittel gegen drohende Panik entschlossen haben. Das Schauspiel des nächsten Abends war Brand und Plünderung. Aber wenige Wochen danach, kaum daß die Kriegswoge über das Thüringer Land hinweggeflutet war, öffneten sich die Pforten des Musentempels von neuem, und das Publikum war dankbar für dies Zeichen einer Rückkehr des öffentlichen Lebens in seine geregelten Bahnen.

Die Gegenwart gibt dem Theaterleiter Goethe recht. Bei Ausbruch des gegenwärtigen Krieges stand Deutschland vor der ähnlichen Frage, ob es sein Theater als eitle Vergnügung oder als Stätte ernster Erhebung betrachten solle. Unsere Entscheidung konnte im großen nicht anders ausfallen als die Goethes. Die Weiterführung des Theaterbetriebes im Kriege bloß als wirtschaftliche Rücksichtnahme rechtfertigen zu wollen, wäre eine traurige Verkennung seiner hohen Aufgaben. Keine andere Kunst ist in solchem Maße befähigt, zum ganzen Volke zu sprechen, die Masse mit großen Ideen zu durch-

dringen und zur Einheit zusammenzuschließen. Das Theater muß sich deshalb gerade im Kriege als notwendigste Erziehungsanstalt des nationalen Gedankens bewähren.

Diese hohe Auffassung geht auf die Zeit Goethes zurück. Hatte Lessing als Hamburger Dramaturg noch resigniert von dem gutherzigen Einfall gesprochen, den Deutschen ein Nationaltheater zu geben, da sie doch keine Nation seien, so hat bereits der junge Schiller mit der ganzen Energie seines ethischen Imperativs diesen Satz umgekehrt und dem werdenden Nationaltheater ein großes Ziel gesetzt: wenn wir es erlebten, ein Nationaltheater zu haben, dann würden wir eine Nation. Diese Sendung stellt das Theater, das mehr als alle anderen Künste in seinen Ausdrucksmitteln völkisch bedingt ist, in den Dienst der nationalen Idee; sein Werdegang ist verschlungen in die Entwicklung der deutschen Nationalkultur; sein Wirken ist das eines Rades, das treibend getrieben wird und unsichtbare Kraft in gewaltige Wirkung umsetzt. Der Kampf für das Bestehen der deutschen Kultur verteidigt auch die deutsche Bühne; eine Bühne aber, die als lebendiger Ausdruck der Eigenkultur dem Namen Nationaltheater Ehre macht, gehört zu den wirkungsvollsten Mitstreitern in diesem Kampfe.

Wieweit unser gegenwärtiges Kriegstheater seinen Beruf im einzelnen erfüllt, ist hier nicht zu besprechen. Eines sei anerkannt: das deutsche Theater hat nicht nur den Daheimgebliebenen das Gefühl unbeirrter Stärke und Sicherheit gegeben; es hat den deutschen Kriegern auf feindlichem Boden den lebenden Zusammenhang mit dem heimischen Geistesleben erhalten; es hat auch im Auslande von deutscher Kunst Zeugnis abgelegt; ja, es hat sich beinahe als das einzige Mittel erwiesen, auf die Stimmung der abseits vom Kampfe stehenden Völker Eindruck zu machen. Freilich: was in Bern, in Christiania, im Haag zur Geltung kam, war deutsche Kunst in der Darbietung, nicht im Dargebotenen. Es soll ein Zufall gewesen sein, daß neben Aischylos, Shakespeare und Strindberg kein deutscher Dichter in der deutschen Schweiz zu Worte kam. Daß ein solcher Zufall überhaupt möglich war, gibt zu denken. Sollte es mit dem deutschen Nationaltheater vielleicht doch nicht seine volle Richtigkeit haben?

Erkenntnisse von Unzulänglichkeiten sind Gebote, zur Besserung Hand anzulegen. Haben wir heute noch nicht das vollkommene deutsche Nationaltheater, so ist es eine Aufgabe der Zukunft, dafür zu sorgen, daß der unvollendete Bau nicht als ehrwürdige Ruine verfällt. Auch der Historiker, der Plan und Baugeschichte kennt und sowohl die Tragfähigkeit der Fundamente als die Hindernisse, die der Vollendung entgegenwirkten, beurteilen kann, darf bei Weiterführung und Ausbau ein Wort mitreden.

I. Geistliches Theater.

Ein grundlegendes Ergebnis vergleichender Theatergeschichte ist die Einsicht, daß alles Theater seinen Ursprung im religiösen Kult hat. Der Gottesdienst verleiht dem natürlichen Spieltrieb die Weihe der Kunst. Theater und Kirche, so feindlich sie sich oft gegenüberstanden, sind keine unvereinbaren Gegensätze, sondern hängen in ihrem Ursprung zusammen und streben auch nach ihrer Trennung schließlich einander wieder zu. Aller Gottesdienst drängt zur theatralischen Versinnlichung; das dem religiösen Kult entwachsene Theater aber mündet mit seinen höchsten Aufgaben wieder in Gottesdienst ein.

Zwei Bühnenwerke des 19. Jahrhunderts, die als letzte Vermächtnisse das Lebenswerk ihrer Verfasser krönen, stützen diesen Satz: Goethes Faust und Wagners Parsifal. Wenn die vom Erdenrest erlöste Seele des strebenden Menschen zum christlichen Himmel aufsteigt, wenn die Taube des heiligen Geistes zum Gralstempel herabschwebt, fällt der Bühne die Aufgabe zu, die höchsten Sinnbilder des Glaubens an den Unsichtbaren sichtbar zu machen und die Symbolik des kirchlichen Gottesdienstes mit allen ihren Mitteln zu übertrumpfen.

Ähnliche Himmelsklänge wie am Ausgang der Faustdichtung ertönen schon einmal am Eingang ihres ersten Teiles, als Osterglockenklang und heilige Lieder aus der benachbarten Kirche herüberdringen und den Lebensmüden zum Kindheitsglauben zurückrufen. Die Chöre der Frauen und der Jünger, die am leeren Grabe ihr Leid klagen, übertönt der Jubel der Engelsbotschaft: „Christ ist erstanden." Es sind die Gesänge der liturgischen Osterfeier bei der Frühmesse. Goethe hat unter dem Eindruck des Oratoriums von Graun, das am zweiten Osterfeiertag 1798 in Weimar aufgeführt wurde, unbewußt ein Motiv aufgenommen, das den Ursprung des mittelalterlichen Theaters darstellt. Seine Weltdichtung umschließt somit die ganze Entfaltungsmöglichkeit der christlichen Bühne vom Anfang bis zum Gipfel. Der Anfang des mittelalterlichen Theaters ist oratorienhaft; auch die Tragödie des Nordens mußte, wie die antike, aus dem Geiste der Musik geboren werden.

Wie wird aus dem Oratorium ein Drama? Die Transsubstantiation vollzieht sich in dem Augenblick, da die Sänger durch Kostüm, Maske und Bewegung vor einem bestimmten Hintergrund ihre Rolle zu verkörpern beginnen. Bei der Osterliturgie tritt dieser Zeitpunkt im 10. Jahrhundert ein. Die Tropensammlung des Mönches Tutilo von St. Gallen ist die älteste, die aus dem Markusevangelium in die Frühmesse des Ostermorgens den oratorienhaften Wechselgesang der drei Marien und des Engels am Grabe aufgenommen hat, der nun durch Verbindung mit der Karfreitagszeremonie der Kreuzesbestattung zum dramatischen und theatralischen Motiv wird. Wenn in der Osternacht das Kreuz weggenommen wurde und das umhüllende Linnen liegen blieb an der Stelle, an der am Karfreitag das Kreuz nach feierlichem Umzug nieder=

gelegt worden war, so war die erste szenische Andeutung des heiligen Grabes gegeben. Wenn in einer englischen Gottesdienstordnung des 10. Jahrhunderts sich die Vorschrift findet, daß ein Klosterbruder, in eine Alba gekleidet, mit einem Palmenzweige sich beim Grabe niederlassen solle, während sich drei andere in Kapuzenmänteln mit Weihrauchfässern suchend dem Grabe nähern, so regen sich die ersten Keime von Kostüm und mimischer Bewegung. Wenn die drei Marien beim Anstimmen des „Surrexit Deus“ das Tuch ausbreiten, um anzudeuten, daß das Grab leer sei, so gelangt die Steigerung der Handlung zu sinnfälligem Ausdruck.

Durch Hinzunahme anderer Geschehnisse des Ostermorgens erfährt die dramatische Osterfeier eine Erweiterung: der im Johannesevangelium berichtete Gang der Apostel Petrus und Johannes zum Grabe führt zu einem ähnlichen Zwiegesang mit dem Engel, wobei nun den Aposteln die Aufgabe zufällt, das Linnentuch vor den Augen der Gemeinde auszubreiten. Auf einer dritten Entwicklungsstufe aber wird zwischen diesen beiden Auftritten die Erscheinung Christi als Gärtner eingeschoben. Von den drei Frauen bleibt Maria Magdalena am Grabe zurück; nach einer lyrischen Klage der reuigen Sünderin, einem weltlichen Motiv, das im Evangelium keine Grundlage hat, tritt Christus hinzu, in dem sie den Gärtner zu erkennen glaubt. Der Weltheiland, der damit zum erstenmal die kirchliche Bühne betritt, wird von nun an zum beherrschenden Mittelpunkt der Handlung. Trägt sein Darsteller hier den Spaten als Attribut des Gärtners, so schreiben spätere Texte noch eine Umkleidung vor und lassen zum Schluß den Herrn reichgeschmückt, mit der Kreuzesfahne in der Hand, als Triumphator erscheinen. Damit ist ein kleines Osterdrama zur Abrundung gelangt, dessen Ausdehnung bereits den Rahmen der Frühmesse sprengt und nach selbständiger Aufführung verlangt. Der Übergang vom Gottesdienst zum kirchlichen Theater ist vollzogen.

In derselben Weise haben sich auch an anderen Festtagen aus liturgischen Gesängen dramatische Feiern entwickelt: zur Karfreitagsfeier gaben die Klagen der Mutter Gottes unter dem Kreuz und die Höllenfahrt Christi theatralische Motive; zur Weihnachtsfeier die Anbetung der Hirten und die Verkündigung. Reichere Bewegung bot der Stoff des Dreikönigsfestes: da trafen die drei Darsteller aus drei verschiedenen Teilen der Kirche an einem Punkte zusammen, wanderten durch das Seitenschiff, wo Herodes thronte, und zogen von da vor den Altar, wo sie dem Bilde der Muttergottes mit dem Kinde ihre Gaben darbrachten. Alle geographischen Begriffe sind ausgeschaltet; man müßte denn sagen, daß eine ideale Landkarte den Zuschauer von einem Standpunkte aus gleichzeitig das Morgenland, Jerusalem und Bethlehem überblicken läßt. Diese Unbegrenztheit des Schauplatzes ist bedeutungsvoll für die weitere Entwicklung: das kirchliche Drama kennt weder Einheit des Ortes noch Verwandlung der Dekoration; es stellt die räumlich entferntesten Schauplätze neben-

einander. Und indem die Handlung ohne Sprünge und Unterbrechungen zwischen diesen Stationen eine stetige Verbindung herstellt, dominiert als erste Dimension des geistlichen Theaters die Breite.

Alles wird auf dieser ersten Stufe noch gesungen, und zwar in lateinischen Worten, die der Zuhörerschaft unverständlich bleiben. Hier ist der Unterschied begründet zwischen dem christlichen Kultdrama und dem antiken, dessen Chöre in der Sprache des Volkes erklangen. Das antike Drama ist Ohrenkunst, und der größte Teil des äußeren Geschehens kann unsichtbar bleiben, da er durch das Wort vermittelt wird. Bei der mittelalterlichen Kirchenfeier dagegen wird das Ohr nur durch den Wohllaut der Melodie gefesselt, während der Sinn des Geschehens allein dem Auge vermittelt werden kann. Deshalb muß jedes irgendwie bedeutsame Glied der Handlung in seiner Entstehung und seinen belanglosen Vorbereitungen sichtbar gemacht werden; es gibt keine spannende analytische Technik, die rückblickend aus dem geschürzten Knoten die einzelnen Fäden herauslöst. Dieses Theater kennt keine Perspektive. Dem Nebeneinander der Schauplätze entspricht das Nacheinander der Zeitfolge. Das Haften am chronistischen Ablauf der Begebenheiten schließt eine strenge Konzentration aus. Selbst auf der höchsten Stufe entwickelter Technik läßt sich der formale Gegensatz zwischen Sophokleischer und Shakespearescher Tragödie letzten Endes noch auf die Verschiedenheit der Entstehungsbedingungen des antiken und mittelalterlichen Kultdramas zurückführen.

Die Einschränkung auf die fremde Sprache konnte nicht von Dauer sein, sobald das geistliche Drama mit wachsendem Umfang ins Freie drängte. Trat an die Stelle der Kirche der Klosterhof, so war die Zuschauerschaft bereits dem Banne des geheiligten Raumes entzogen, und mit der größeren Freiheit wuchsen die Ansprüche. Diesem Publikum, das nicht mehr pflichtgemäß dem Gottesdienste beiwohnte, mußte etwas geboten werden, nicht allein zum Verständnis, sondern auch zur Unterhaltung. Bald überwiegt die breite deutsche Rede, und mit ihr bereichert sich die äußere Handlung um Zugeständnisse an den Geschmack der Zuschauerschaft. Von der heiligen Würde der lateinischen Gesänge heben sich die neuen Zutaten seltsam ab, namentlich seit unter der Mitwirkung der fahrenden Schüler die Komik eindringt. Einzelne Motive der Evangelien, wie der Lauf der beiden Jünger zum Grabe, der bald in ein drolliges Wettrennen ausartet, oder die Juden- und Soldatenszenen geben Anlaß zu heiteren Episoden. Um erfundene Figuren, wie den Krämer, der den Marien auf dem Gang zum Grabe die Salben verkauft, runden sich selbständige Lustspielhandlungen, die ebenso unter Nachwirkung des antiken Mimus stehen, als sie den Übergang zum weltlichen Fastnachtspiel anbahnen.

Vor allem in den Teufelsszenen gelangt die Komik zu freiester Entfaltung. Die Karfreitagshandlung bietet den Ausgangspunkt mit dem Motiv, daß die durch Christi Höllenfahrt entleerte Hölle durch neuen Zuzug aus der

Oberwelt bevölkert werden soll. Die dankbare Gelegenheit zu bürgerlicher Standessatire läßt sich das Drama bei dieser Gelegenheit nicht entgehen. Doch haben die Teufelsspiele in Deutschland nicht die Ausdehnung gewonnen wie die französischen diableries, und nur einmal, in dem Redentiner Osterspiel, ist die ganze Osterhandlung einheitlich aus der Höllenperspektive gesehen. Da kommt dann eine geradezu Rembrandtische Kontrastwirkung zur Geltung zwischen der absoluten Finsternis und dem Licht der Verklärung, dessen undarstellbare flutende Fülle nur durch einzelne von oben eindringende Strahlen gekennzeichnet wird. Im übrigen wirken die Kontraste zwischen heiliger Handlung und profanem Possenspiel fast durchweg unkünstlerisch, zumal das üppige Schlinggewächs die heilige Saat zu überwuchern droht.

Das Mißverhältnis zwischen erdrückender Episode und spärlicher Haupthandlung hebt sich wieder, sobald durch Zusammenlegung mehrerer Spiele die Haupthandlung verstärkt wird. Mit der Verlegung ins Freie waren die winterlichen Spiele klimatischer Ungunst ausgesetzt; infolgedessen blieb ihre Ausdehnungsfähigkeit beschränkt, während die der sommerlichen Spiele unbegrenzt war. Die selbständigen Weihnachts- und Dreikönigsspiele sind nur zu geringem Umfange gelangt, aber das vereinigte Passions- und Osterspiel nimmt Weihnachts- und Dreikönigsspiel als Vorgeschichte in sich auf und läßt nach Ausfüllung der Lücke das ganze Leben Christi an den Zuschauern vorüberziehen. Die Freilichtaufführung unterliegt der Sehnsucht nach Sonne, und da auch die Osterzeit ausgedehnte Darstellungen noch zu wenig begünstigt, wälzt sich die Masse weiter in die wärmere Jahreszeit und wächst der Himmelfahrts- und Pfingstaufführung zu, bis sie schließlich im Fronleichnamsfeste ihr Ziel findet. Den Gegenstand der Fronleichnamsaufführung bilden Antichrist und jüngstes Gericht. Diesem Ausblick in unendliche Zukunft entspricht die Rückschau auf die Urzeit des Menschengeschlechts, die durch Angliederung der alttestamentlichen Handlung einbezogen wird, und so wächst sich, eingerahmt zwischen Anfang und Ende der Dinge, die Heilsgeschichte zum Weltdrama aus, das die ganze Geschichte der göttlichen Schöpfung von Anfang bis zu Ende umspannt. Diese lawinenmäßige Entwicklung führt zu Dimensionen, die im Drama der Weltliteratur ihresgleichen nicht kennen. Als Schauplatz der Riesenhandlung genügt weder Dom noch Klosterhof, sondern nur noch die ganze Stadt oder wenigstens ihr größter Platz. Als Personal weder Geistlichkeit noch ihre zugezogenen Helfer, sondern die ganze Bürgerschaft. Als Zuschauer eine ganze herbeiströmende Landschaft. Als Spielzeit weder der Umfang eines Gottesdienstes noch der eines gegenwärtigen Theaterstückes, sondern eine Aufführungsdauer von mehreren Tagen und Wochen.

Es ist nicht mehr die Feier eines bestimmten Festes im Kalenderjahr, die alljährlich wiederholt wird; vielmehr bedeutet die Aufführung der Passion oder der Lebensgeschichte eines Heiligen die Erfüllung eines Gelübdes, das

zur Abwendung schwerer Not bei Krieg, Teuerung oder Pest geleistet worden ist. So wird das gottgefällige Unternehmen zur Zeit aufblühender Städtekultur eine Sache des ganzen Gemeinwesens. Aber selbst für große Städte sind die Kosten so hoch, daß das Opfer nur periodisch gebracht werden kann.

In Deutschland wurde die mehrwöchige Dauer der französischen Mysterien nicht erreicht, aber bis zu einer siebentägigen Ausdehnung gelangte man immerhin in Bozen im Jahre 1517. Dort wurden auch weibliche Mitspielende herangezogen, aber nur als Hilfsdienstpflichtige, weil das männliche Personal nicht mehr ausreichte; die weiblichen Hauptrollen blieben in männlichen Händen. Anders im französischen Sprachgebiet, wo bei einem Sankt Katharinenspiel in Metz (1468) die junge Darstellerin der Heiligen ihre mehrere tausend Verse umfassende Rolle so bewundernswert gespielt haben soll, daß ein Edelmann sie vom Fleck weg heiratete.

Was den poetischen Wert der Texte anbetrifft, so kann man (wenigstens für deutsche Verhältnisse) beinahe sagen, daß er im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Umfange steht. Die durch triviale Wiederholungen zu unsäglicher Breite aufgeschwellte Rede regelt das Tempo des äußeren Verlaufs der Handlung und der einzelnen Bewegungen; sie gibt dem mimischen Ausdruck der Affekte seine Grundlage und bringt für Einsatz und Abgang der Personen das Stichwort. Das gesprochene Wort verliert sich aber auf dem Riesenschauplatz; es dient demnach mehr dem inneren Zusammenhalt, als daß es nach außen hin wirksam würde. Der Text bleibt ein farbloses Kanevas, während in der Aufführung allein die buntgestickte Pantomime in die Augen fällt. Diente das Spiel im Anfang der Entwicklung zur Unterstützung der Worte, so ist es nun beinahe umgekehrt; aber nach wie vor bleiben die Worte der großen Masse unverständlich, und der Sinn der Handlung wird nur den Augen der Zuschauerschaft vermittelt. Bei so geringer Bedeutung des Wortes gilt kein poetisches Eigentum. Der Text ist aus den verschiedensten Entlehnungen zusammengestückelt, deren Stammbaum mehr kulturgeschichtliche als literarhistorische Bedeutung hat. Der Geschichte des Theaters, nicht der des Dramas gehört das geistliche Schauspiel des Mittelalters an. Nicht so sehr in der Zusammenstellung des Textes als in der Einstudierung lag die große Leistung. Nicht die Namen der Verfasser, sondern die der Spielleiter sind auf uns gekommen; ihnen gebührte das Verdienst.

Da das Drama des Mittelalters keine der drei Einheiten kannte, bestand das Hauptproblem der Inszenierung darin, die Vielheit des Dargestellten und die Vielheit der Zuschauer zusammenzubringen. Dazu gab es zwei Wege; entweder der Schauplatz stand fest, und die Zuschauer bewegten sich um ihn herum zu den Stellen, wo es jeweils das meiste zu sehen gab; oder die Zuschauer blieben an ihrem Platze und ließen die Handlung an sich vorüberziehen. Diese zweite Methode, die der Wagenspiele, fand in England die meiste Verbrei-

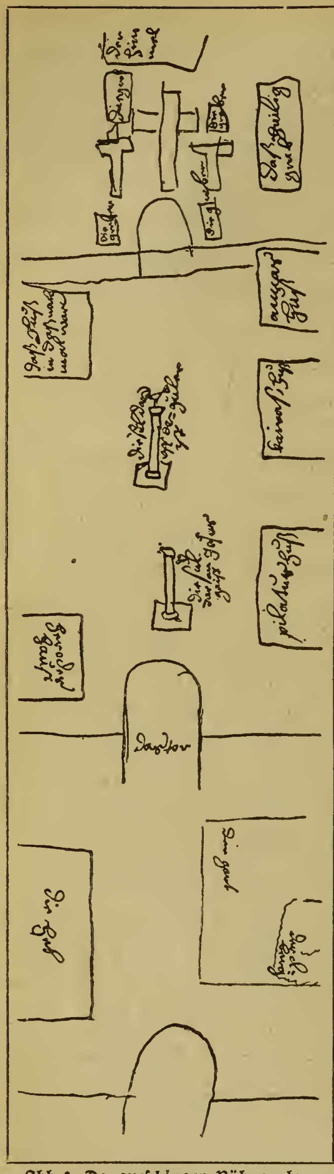


Abb. 1. Donaueschinger Bühnenplan.

tung; sie ist aber auch in Niederdeutschland üblich gewesen und selbst in Mitteldeutschland bei Fronleichnamspielen in Anwendung gekommen. Jeder Wagen trug eine Gruppe, die eine bestimmte Szene zu wiederholten Malen darstellte. Hatte der erste Wagen seine Aufgabe erfüllt, so wurde er zur nächsten Straßenkreuzung vor neue Zuschauer gezogen, während der zweite nachrückte. So bewegten sich in einer Art umgekehrter Prozession die Stationen an der andächtigen Menge vorbei. War die Besetzung der Wagen an einzelne Zünfte verteilt, so wählte jede eine Handlung, die ihrem Berufe am nächsten lag: so stellten die Schiffszimmerleute die Arche Noah dar, die Goldschmiede die heiligen drei Könige, die Bäcker die Speisung der Fünftausend, die Küfer die Hochzeit zu Kana. Die Handlung war auf diese Weise in Einzelbilder zerlegt, und ihr Zusammenhang war auch dadurch zerrissen, daß dieselbe Figur auf jedem Wagen durch einen anderen Darsteller verkörpert werden mußte. Auch in Frankfurt hören wir einmal 1498 von vier verschiedenen Christusdarstellern.

In Oberdeutschland waren, wie in Frankreich, die festen Standorte der Spielenden in Brauch. Das Spielfeld war umgeben von Gerüsten, sogenannten Häusern oder Burgen, in denen oder in deren Umgebung bestimmte Darstellergruppen ihren Warteplatz fanden, bis sie einzugreifen hatten oder die Handlung sich zu ihnen hinbewegte. Der seit Mones erster Veröffentlichung mehrfach wiedergegebene Bühnenplan des Donaueschinger Passionsspieles (Abb. 1) teilt den Schauplatz in drei durch Tore verbundene Felder. Das mittlere stellt die Stadt Jerusalem mit den Häusern des Annas, Kaiphas, Pilatus, Herodes und des Abendmahles dar. Vor dem einen Tor liegen Gethsemane, Ölberg und Hölle; das andere führt nach Golgatha und dem Himmel. Ein Holzschnitt von Vogtherr (Abb. 2), der von Kreuzigung und Grablegung aus den Blick zurücklenkt auf den Tempel und seinen mitten entzwei reißenden Vorhang, läßt eine Vorstellung zu, in welcher Weise durch Mauer und Tor



Abb. 2. Holzschnitt von Vogtherr, aus einer Grüningerschen Bibel vom Jahre 1527.

die Spielfelder von Golgatha und Jerusalem getrennt waren. Man könnte sich freilich die drei Felder auch übereinander gelagert denken in der Art eines terrassenförmigen Aufbaues, dessen Fuß die Hölle, dessen mittlere Stufe den irdischen Schauplatz Jerusalem, dessen Gipfel den Himmel darstellte. Dann käme man zu jenem Bilde der dreistöckigen Mysterienbühne, wie sie Eduard Devrient konstruiert hat. Diese durch alle Feststellungen der theatergeschicht=



Abb. 3. Fälschliche Rekonstruktion der Mysterienbühne nach Devrient.
(Aus Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.)

lichen Wissenschaft noch nicht ausgerottete Vorstellung führt sich selbst ad absurdum, wenn sie zu so dürftigen Anschauungen gelangt wie das beigegebene Phantasiebild aus Weddigens theatergeschichtlichem Bilderbuch (Abb. 3). Welche lächerliche Wirkung hätte Christi Himmelfahrt, wenn er, auf der Leiter vom zweiten zum dritten Stock emporkletternd, sich durch das enge Loch zwängen müßte! Großzügiger ist der dreifache Stufenbau von modernen Bühnenpraktikern ausgestaltet und an Inszenierungen moderner Werke (Faust, Jedermann) erprobt worden. Aber damit ist für die historischen Verhältnisse nichts bewiesen; die Vorstellung ist deshalb unmittelalterlich, weil sie mit einer nur nach einer Seite geöffneten Bühne und einer der Bühne gegenübersitzenden Zuschauerschaft rechnet. Dieser Fall war nur bei Aufführungen in der Kirche gegeben: wenn der Chor als Bühne diente, mag die seitliche Beengung den stufenmäßigen Aufbau veranlaßt haben. Bei den Aufführungen im Freien dagegen umringte das mittelalterliche Publikum die Bühne von allen Seiten, sei es, daß es aus den Fenstern der umliegenden Häuser oder von Tribünen auf das Spiel herabblickte oder auf ebener Erde sich nach dem Punkte drängte, der jeweils die günstigste Ausschau bot.

Gewiß gab es — dadurch wurde Devrients Mißverständnis bestärkt — namentlich in Frankreich mehrstöckige Gerüste als erhöhte Standorte der Spielenden. Aber man darf sich die „loges“, die erwähnt werden, nicht als ein einziges großes Puppenhaus vorstellen; vielmehr war das Spielfeld durch die nebeneinander liegenden Gerüste umrahmt, wie es, stark zusammengedrängt, auf dem französischen Bilde des Martyriums der heiligen Apollonia (Abb. 4) zu sehen ist. Mehr auseinandergezogen ist das Nebeneinander der Häuser auf einem Bilde, das die Bühne des Passionsspiels von Valenciennes vom Jahre 1547 zeigt (Tafel 1 Abb. 5). Es ist nur ein Längsschnitt der Bühne. Zwischen den Gegenpolen von Paradies und Hölle sind die Tore von Nazareth und Jerusalem, die Bauten des Tempels und Palastes aneinandergereiht, während auf der gegenüberliegenden Seite ähnliche Gerüste gestanden haben werden und ein Teil des dazwischenliegenden Spielfeldes als See abgegrenzt war. Die Hölle



Abb. 4. Martyrium der heiligen Apollonia nach einer Miniatur von Jean Fouquet.

ist auf diesem Bilde zweistöckig; für das Paradies kamen an anderen Orten auch dreistöckige Gerüste in Anwendung, wobei auf der obersten Stufe Gottvater thronte, während unter ihm die Engel und wieder darunter die erlösten Seelen ihren Platz hatten. Diese dreistöckige Bühne war aber nur ein Teil des Ganzen, und höchstens bei kleinen Mirakelspielen konnte sie als Schauplatz genügen. So etwa in Deutschland bei dem Spiel von Frau Jutta. Bei größeren Spielen läßt sich auch in Deutschland nachweisen, daß Gottvater und die Engel erhöhte Sitze hatten; auch mag wohl, worauf schon der Donaueschinger Plan in seiner linksseitigen Lücke hindeutet, sich zwischen den einzelnen Häusern und Burgen ein Podium als neutraler Schauplatz (gemeine burg) für wechselnde Auftritte befunden haben; aber das eigentliche Spielfeld blieb immer die von diesen Gerüsten umgebene Ebene, die in ihrer ganzen Länge und Breite von der sich fortbewegenden Handlung durchmessen wurde. So zeigt z. B. Mostaerts Bild des Antwerpener Marktes (Abb. 6 auf Tafel 1) eine Passionsaufführung, bei der allerdings das große Publikum fehlt und die Handlung nur als Staffage des Stadtbildes aufgefaßt ist. Christus und Pilatus stehen auf einer Estrade, umringt von der Menge der Juden, während gleichzeitig im Vordergrund die Schächer über den Platz zur Kreuzigung geführt werden.

Der Donaueschinger Bühnenplan zeigt das Spielfeld aus der Vogelschau; ebenso der reichhaltigere Doppelplan des zweitägigen Luzerner Spieles (Abb. 7 und 8), der an Anschaulichkeit auch dadurch überlegen ist, daß er in die Lage des Weinmarktes eingezeichnet ist, eines Platzes, der noch heute im wesentlichen seine alte Gestalt hat. Noch steht das Haus zur Sonne, zwischen dessen Erkern das Gerüst des Himmels eingespannt war; noch steht in der Mitte des Platzes der Brunnen, über dem sich ein größeres Gerüst, die „Brügi", erhob, und aus

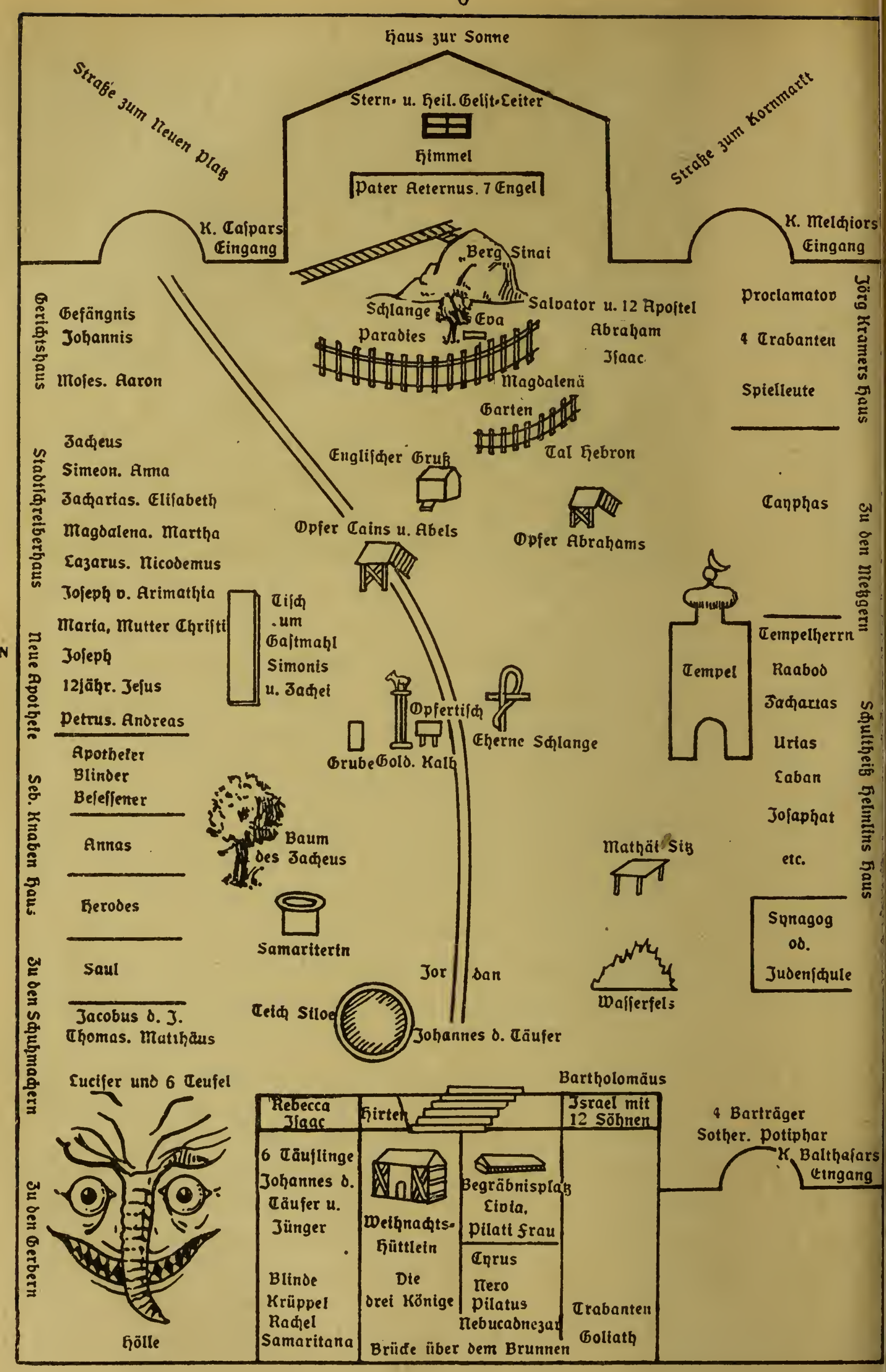


Abb. 7. Plan des Luzerner Osterspiels von 1583. Erster Tag.



Abb. 8. Plan des Luzerner Osterspiels von 1583. Zweiter Tag.

dem am ersten Tage ein Wasserrinnsal, das den Jordan bezeichnete, über den Platz geleitet wurde. Manche Stände und Gegenstände wechselten von einem Tag zum andern ihre Bedeutung: der Berg Sinai wurde zum Ölberg, das Paradies zum Garten Gethsemane; an dem Baume, auf dem Zacheus gesessen hatte, hängte Judas sich auf. Der Baum mußte nahe der Hölle stehen, damit die Teufel sich gleich auf ihr Opfer stürzen konnten. Man wäre in der Lage, das alte Spiel von 1583 im heutigen Luzern an Ort und Stelle in derselben Weise, wie es damals unter Renward Cysats Leitung gegeben wurde, zu wiederholen; der Standort, den jeder Darsteller nach dem feierlichen Einzug aller Spielenden einzunehmen hatte, ist in den Plan eingezeichnet, und die sogenannten Bühnenrodel geben ein Verzeichnis aller Requisite. Pater aeternus hatte einen Lehmklumpen und eine Rippe in den weiten Ärmeln seines Gewandes zu verbergen, wenn er von seiner Tribüne zu der Stelle des Paradieses herabstieg, an der unter Tannenreisern der Darsteller des Adam versteckt lag. Ein rascher Griff zog den ersten Menschen anstatt des fallen gelassenen Lehmklumpen ans Tageslicht, und in derselben taschenspielerischen Weise wurde an einem anderen Punkt des Gartens, dort, wo der Darsteller der Eva versteckt lag und Adam in Schlaf versenkt wurde, die Rippe in das Weib der Schöpfung verwandelt. Alles war für möglichst sinnfällige Täuschung vorbereitet: von dem blutgefüllten hohlen Ei, das Davids Schleuder gegen das nachgemachte Haupt des Goliath schnellte, bis zu den beiden Kreuzen, die im Laufe der Handlung ausgewechselt wurden; dem leichten, das der Darsteller des Christus zu tragen hatte, und dem massiven, das ihn trug. In seinem oberen Teil barg es einen kleinen Käfig, dem im Augenblick des Todes Christi eine weiße Taube entflatterte.

Auf der heutigen Bühne würden plumpe Täuschungen dieser Art nicht mehr verfangen; nur der Kinematograph erzielt durch ähnliche Tricks verblüffende Wirkungen. Zwischen Oratorium und Kinematograph (oder richtiger der Pantomime, die der Filmaufnahme zugrunde liegt) spielt die Entfaltungsmöglichkeit der theatralischen Kunst; diese beiden Gegenpole bezeichnen die Grenzen, wo das Theater eine Vereinigung von Augen- und Ohrenkunst zu sein aufhört. Das geistliche Schauspiel des Mittelalters, das vom Oratorium seinen Ausgang nahm, ist in seiner einseitigen Einstellung auf Augenwirkungen schließlich fast bis an die entgegengesetzte Grenze gelangt; das Gleichmaß, das der theatralischen Doppelkunst nur in der inneren Harmonie einer großen dramatischen Dichtung gewährt wird, ist ihm versagt geblieben. Der schaulustigen Masse boten diese veräußerlichten Wirkungen in der Tat ähnliche Sensationen, wie die Filmkunst mit ihren modernen Mitteln der heutigen Zeit. Der tiefe Eindruck der heiligen Handlung verlor sich mit ihrem seelischen Gehalt. Die frühere Zeit hat uns noch für die erschütternde Wirkung einer einfachen dramatischen Aufführung das Beispiel jenes thüringischen

Landgrafen bewahrt, dem die ewige Verdammnis der törichten Jungfrauen so sehr ans Herz griff, daß er sich hintersann und in Grübelei und Hader mit dem Schicksal hinstarb. Aus späterer Zeit hören wir nur noch von rohen Ausschreitungen, die der tagelange Müßiggang einer festlich gestimmten Masse mit sich brachte.

Was an tieferen Wirkungen des mittelalterlichen Theaters geblieben ist, hat, in reine Augenkunst umgesetzt und veredelt, die gotische Malerei und Plastik bewahrt. Dem Auge des Malers boten diese großen Schaustellungen ebenso viele Anregungen als Beschränkungen seiner Phantasie. Für Kostüm, Ausdrucksbewegung, Wahl der Motive und Gruppenstellung drängten sich die Modelle herzu. Manches Motiv ist überhaupt erst durch das theatralische Bedürfnis nach sichtbarer Verdeutlichung des Wortes in die traditionelle Vorstellung der Passionsgeschichte übergegangen, z. B. der vom Engel am Ölberg dargereichte Kelch oder der Spaten als Attribut des Gärtners, den Maria Magdalena zu erkennen glaubt, oder das Schwert, das nach einer Bühnenanweisung des Alsfelder Passionsspieles Johannes der Mutter Gottes unter dem Kreuz auf die Brust setzt, während das Schwert im Herzen als bildliches Motiv erst im 16. Jahrhundert nachweisbar ist. Die Dürerschen Passionen sind reich an theatralischen Zügen; zu den Regiebräuchen gehören z. B. die Hölzer, mit denen Christus die Dornenkrone aufs Haupt gedrückt wird, und die Kreuzform, die der am Ölberg hingestreckte Christus durch Ausbreitung seiner Gliedmaßen einnimmt.

Vor allem ersparte die Tatsache, daß die heilige Handlung auf dem Heimatboden als sichtbares Ereignis sich vergegenwärtigte, dem Maler jede Grübelei über historisches oder Lokalkolorit der biblischen Geschichte. Er malte, was er sah. So wie auf Hans Memlings Bildern (Tafel 2 Abb. 9) hat sich tatsächlich die heilige Handlung durch die Straßen der niederdeutschen Stadt bewegt. Und die Krippe zu Bethlehem brauchte weder in eine Winterlandschaft versetzt zu werden, noch das Aussehen eines morgenländischen Stalles zu haben; man kannte sie vom Theater her als ein von Pfosten gestütztes Dach, das nach allen Seiten der umstehenden Zuschauerschaft den Einblick offen ließ. Ebensowenig brauchte man sich über die Topographie der Hölle Gedanken zu machen: der Drachenschlund, aus dem Christus die erlösten Seelen hervorzog, gehörte zur Bühnentradition so gut wie die fletschenden Wildschweinsköpfe der Teufelsmasken

Wo rohstoffliche Theatereindrücke fortwirkten, wie in dem Vordrängen der Nebenpersonen, der breiten Ausmalung gräßlicher Einzelheiten und krasser Gestikulation, war die Abhängigkeit nicht von Vorteil für die Kunst. Anderseits konnte die Inszenierung des Schauspieles durch Vorbilder der Malerei nur bereichert werden; es wurden auch rein bildliche Motive übernommen, wie z. B. der mit einem Spruchband umwundene Lilienstengel, den der Engel der Verkündigung auch auf dem Theater trug. Zunächst waren

ja die dramatischen Kirchenfeiern nichts anderes als lebende Altarbilder im Dienste kirchlichen Anschauungsunterrichts; auch später wurden vielfach Maler zur Inszenierung herangezogen. Beide Künste standen also in Wechselwirkung, ganz abgesehen von der gemeinsamen Grundlage, die in der einheitlichen Weltanschauung des Mittelalters und seiner Kirchenlehre gegeben war. In Theater und bildender Kunst fand sie parallelen Ausdruck.

Die Massenkunst des geistlichen Volksschauspieles war die sinnlich stärkere, aber äußerliche und ephemere, die gotische Bildkunst die geistigere und dauernde Emanation desselben Gemeingefühles der ganzen Christenheit, das ins Unermeßliche strebte und in den riesigen Kathedralen, in dem Wunderbau der Scholastik, in den Kreuzzügen und allen auf sie folgenden religiösen Massenbewegungen seine Denkmäler errichtete. Wird daher einzig und allein in der Befruchtung der gotischen Kunst Verdienst und Bedeutung des mittelalterlichen Theaters erblickt, wie z. B. durch den Franzosen Mâle geschehen ist, so liegt eine einseitige Bewertung von kunsthistorischem Standpunkte vor. Aber noch viel bedenklicher wäre es, mit theatergeschichtlicher Einseitigkeit die gotischen Kirchenportale nur als erstarrte Bühnenbilder auffassen zu wollen. Die Kunst gab sich dem Leiden Christi in beseelterem Miterleben hin, als der mechanische Naturalismus der theatralischen Verkörperung zuließ. Der geübte Werkmeister, der die Maschine des Schauspieles in Bewegung setzte, konnte wenig eigene Individualität zur Geltung bringen. Dagegen brach in der Kunst die lebendige Kraft starker Persönlichkeit hervor. Ihr Bestes bot die bildende Kunst, wo sie sich von der Konvention des Theaters freimachte. Wo sie an der Materie haftet, kann sie von der Bühne her manche Deutung erfahren, aber in umgekehrten Rückschlüssen aus dem geistigen Gehalt der Kunst auf den des Theaters ist vorsichtigste Zurückhaltung geboten. Insbesondere scheint es unzulässig, nach dem Seelenausdruck der Gotik die mimischen Leistungen der mittelalterlichen Schauspielkunst zu ermessen. Wieweit die Darstellung über hölzerne Unbeholfenheit und dilettantische Übertreibung sich erhob, bleibt uns verschlossen.

Zu anderen Analogieschlüssen verlockt das noch heute bestehende geistliche Volksschauspiel. Die Bewohner von Oberammergau haben das Gelöbnis, das sie angesichts drohender Pestgefahr leisteten, treulich erfüllt und mit wenigen, durch äußere Verhältnisse erzwungenen Unregelmäßigkeiten ihren Passion seit 1633 alle 10 Jahre zur Aufführung gebracht. Zur Zeit, da das Spiel entstand, war das mittelalterliche Theater bereits überlebt; in den protestantischen Gegenden war die theatralische Profanation des heiligen Stoffes durch die Autorität Luthers unterdrückt worden; in den katholischen Gebieten brachte die Kirche das geistliche Theater wieder unter ihre Herrschaft, und das Jesuitendrama betrieb mit gewaltigen äußeren Mitteln die Glaubenspropaganda der Gegenreformation. Die Lebensfähigkeit des mittelalterlichen

Theaters als Ausdruck des Gemeingefühls der ganzen Christenheit war durch die Glaubensspaltung zerstört. Der Spätling, der während des Dreißigjährigen Krieges in dem abgelegenen Winkel Oberbayerns als Anachronismus ans Licht trat, reicht wohl mit seinen Wurzeln ins Mittelalter zurück, aber der Text hat in so viel Wandlungen dem auf ihn einwirkenden Zeitgeschmack Tribut entrichtet, daß auf dem Durchgang durch allegorisierenden Barockstil, rationalistisches Rokoko und pathetischen Klassizismus so gut wie nichts von mittelalterlichem Charakter übriggeblieben ist. Die Bühne ist ebenfalls ein Kompromiß: zwar halten die Häuser des Pilatus und Kaiphas und Herodes mit den dazwischenliegenden Toren das Nebeneinander des mittelalterlichen Schauplatzes fest (Tafel 2 Abb. 10), aber sooft der Vorhang des Mittelbaues sich öffnet, erscheint eine verwandlungsfähige perspektivische Kulissendekoration. Und die lebenden Bilder, die auf dieser Mittelbühne gestellt werden, bieten gleichfalls Perspektiven — in die Vorgeschichte des alten Bundes. So wird die Breitendimension des mittelalterlichen Theaters durch die Tiefenachse der Opernbühne durchkreuzt. Auch im Spiel mischt sich urwüchsige Herrgottschnitzerkunst mit Abglanz von Großstadtregie. Das einzige Altertümliche liegt in der Unternehmerschaft der Gemeinde und in der Seltenheit, durch die dieses Ereignis aus dem Alltag unseres Theaterlebens herausragt. So äußerlich solcher Umstand erscheint, die neunjährige Wartezeit und Vorbereitung bei Spielern und Zuschauern erhält dieser Aufführung den Charakter des mit Spannung erwarteten festlichen Ereignisses, der dem Theater des Mittelalters eigen war. In diesem Außergewöhnlichen liegt die kulturelle Bedeutung des Oberammergauer Spieles für unsere Zeit.

II. Volkstheater.

Das Schauspiel als Kunstwerk beruht auf der Synthese von Drama und Theater. Beide verhalten sich zueinander wie Körper und Seele; nur in harmonischem Wachstum und organischer Verbindung können beide zur höchsten Entfaltung gelangen. Eines ohne das andere hätte nur halbe Lebensfähigkeit, entweder als traumhafter Schatten oder als niederer Organismus, der animalisch vegetiert. Ein Drama ohne Theater bleibt unsichtbar und ist eine Sache des Glaubens, wie die körperlose Seele, die selbst der Spiritist mit einem Astralleib umgibt, um sie sich vorstellen zu können. Beim Lesen des Dramas baut sich unsere Phantasie eine Bühne, auf der sich die Dichtung in Szene setzt; nur indem diese Vorstellung zustande kommt, wird die Handlung glaubhaft. Das Buchdrama verdankt also seine Lebenskraft der immanenten theatralischen Form. Das Drama schließt die Idee des Theaters in sich und ist von ihr nicht zu lösen. Dagegen ist das Theater auch ohne Drama lebensfähig; das Theater ohne Drama ist eine Sache der Erfahrung, an deren sichtbarer Erscheinung so wenig zu zweifeln ist wie an der Existenz des Körpers ohne Seele. Nur daß der tote

Körper unsere innere Anschauung unbefriedigt läßt, und daß die Schöpferkraft der Phantasie ihm eine Seele verleiht. Mit der Beseelung des Körperlichen beginnt die Poesie. Das Theater entwickelt sich unter dem bestimmenden Willen der dramatischen Dichtung zum poetischen Schauspiel. Das poesielose Schauspiel aber fällt in die leere Form des Theaters zurück.

Das geistliche Schauspiel des Mittelalters bietet seiner Anlage nach, ebenso wie die griechische Tragödie, ein Beispiel für die organische Entwicklung von Drama und Theater aus derselben Wurzel des religiösen Kultes. Nur war — und darin liegt wieder ein wesentlicher Unterschied von den antiken Verhältnissen — der Gegenstand des Glaubens dogmatisch unverrückbar festgelegt und jeder selbständigen Problemstellung des Dramatikers entzogen. Spielraum für Weiterentwicklung und neue Erfindungen war fast nur auf der Seite der theatralischen Inszenierung gegeben. Die von Anfang an durch die fremde Sprache der lateinischen Gesänge bedingte Richtung auf Augenwirkung und sinnliche Verdeutlichung des Wortes wurde dadurch immer mehr verstärkt. Darin lag die volkstümliche Anziehungskraft, aber auch die künstlerische Schwäche des geistlichen Schauspieles. Ganz anders als das antike Schauspiel endet das mittelalterliche trotz des ungleich geistigeren und übersinnlichen Wesens des christlichen Mythus in einer Hypertrophie der körperlichen und Verkümmerung der geistigen Eigenschaften. Das Drama wird durch das Übergewicht des Theaters erdrückt.

Dieses geistliche Schauspiel bedeutet weder den Anfang des Theaters auf deutschem Boden, noch verdient es den Namen Nationaltheater. In Deutschland, Frankreich, England, Italien bestanden im großen und ganzen gleiche Bühnenverhältnisse; das einheitliche Theater entspricht der übernationalen Einheit, zu der die katholische Kirche die ganze Christenheit zusammenschloß. Diese Universalität beeinträchtigt die Ausbildung völkischer Eigenart und Selbstbesinnung und läßt weder ein Nationaltheater noch ein Nationaldrama, wie es in Griechenland aus dem Kultdrama hervorging, trotz gelegentlicher Ansätze (Tegernseer Antichristspiel) aufkommen. Eine Sonderentwicklung des deutschen Theaters bringt erst die Reformationszeit; sie vollzieht auch den Anschluß an volkstümliche theatralische Elemente, deren Ursprung vor der Christianisierung Deutschlands liegt, und deren Entwicklung zum Drama durch die Ausrottung des alten Kultes unterbunden war.

Das Theater ist immer älter als das Drama. Theatralische Kultformen, wie die mimischen Tänze in Tier- und Dämonenmasken, die noch bei primitiven Naturvölkern zu beobachten sind, gingen jedem Kultdrama voraus, auch dem griechischen, dessen Name Tragödie vielleicht aus alten Bockschören zu erklären ist, während das Satyrspiel auf den Chor der dämonischen Begleiter des Dionysos hinweist. Solche Kulttänze haben auch dem germanischen Altertum nicht gefehlt, und ihre Spuren haben sich bis in unsere Zeit erhalten.

Noch heute führen in der Schweiz die wilden Männer unter täppischem „Würzelen" ihres Tannenbäumchens einen Tanz auf, der ursprünglich ein Zaubertanz in der Maske von Vegetationsdämonen war, um die Fruchtbarkeit des Bodens bei der Aussaat zu beschwören. Während Tänze in Tiermasken durch Kirchenverbote des frühen Mittelalters bezeugt sind, leben die Schwertertänze, die den Sieg des Frühlings darstellen, noch in der Gegenwart, und die Streitgedichte zwischen Winter und Sommer haben sich bis zur dramatischen Form entwickelt. Wenn Tacitus von dem feierlichen Umzug der Göttin Nerthus berichtet, die, von Tüchern umhüllt, auf ihrem Wagen von Dorf zu Dorf gefahren wird, bis sie zu ihrem Heiligtum zurückkehrt, so lebt etwas von dieser Prozession zu Ehren der neu erwachten Mutter Erde noch heute in ländlichen Frühlingsfesten, wie dem Einholen der Maienkönigin oder des Maibaumes. Aus dem Mittelalter aber wird uns von Umzügen berichtet, deren Mittelpunkt ein Schiff war, und dasselbe auf Rädern gehende Fahrzeug finden wir im ägyptischen Isiskult wie in dionysischen Umzügen Griechenlands. Vielleicht hat sogar der berühmte Thespiskarren hier seinen Ursprung.

In ähnlicher Weise vollzog sich eine andere Kultform, die noch heute größte Lebenskraft entfaltet, auch wenn ihre alte, dem Nerthusumzug entgegengesetzte Bedeutung völlig verwischt ist. Der Fastnachtsumzug ist ein Überbleibsel des alten indogermanischen Reinigungsfestes, und sein ursprünglicher Sinn ist die Austreibung böser Geister. Alles Übel, alle Krankheit, aller verderbenbringende Spuk und Zauber, der sich im Winter in den verschlossenen Häusern festgesetzt hat, wird ausgefegt, und eine symbolische Figur, die dieses ohnmächtig gewordene Böse personifiziert — der Fastnachtbutz —, wird im Zug durch den Ort getragen, um draußen verbrannt oder ins Wasser versenkt oder über die Grenze geschafft zu werden.

Dieses Fest gelangte zu seiner späteren Ausgelassenheit durch kirchliches Verbot der Frühlingsfeiern, die in die Passionszeit fallen; nun ergötzte man sich noch einmal am letzten Tage vor der Fastenzeit und schwelgte übermütig in dem Bewußtsein, des Übels Herr geworden zu sein. Dieses Übel ist der Tod, den noch heute die fränkischen Mägde singend ins Wasser tragen. Es kann aber auch der Teufel sein. In Nürnberg zur Reformationszeit hieß der Wagen, der den Mittelpunkt des Zuges bildete, gleichviel ob er als Schiff oder Burg oder Backofen ausstaffiert war, „die Hölle", zur Erinnerung an eine Zeit, da ihn Teufel bevölkerten, während er nun von Narren besetzt war. Denn der Teufel, der schon im geistlichen Spiel durch die Beweise seiner Ohnmacht zur komischen Figur wurde, verwandelt sich in der weltlichen Lustbarkeit zum Narren. Herlekin, der wilde Jäger, ist als Teufel Hellequin im französischen Mysterienspiel zu finden; von da setzt er seine Wandlung fort und entpuppt sich schließlich als der bunte Arlequino der italienischen Volkskomödie. Die älteste komische Figur des englischen Dramas ist durch ihren Namen „vice"

als ursprüngliche Allegorie des Bösen kenntlich gemacht, und der englische Clown hält in seiner Leichenfarbe und dem brandroten geflammten Haarschopf die Erscheinung armer Seelen, die im Höllenfeuer schmachten, fest.

Jedes Volkstheater gibt seinen komischen Typen eine eigene nationale Färbung. Der deutsche Narr behält in der Satire der Reformationszeit eine ernste Bedeutung als Repräsentant menschlicher Laster. Eine Inkarnation des Bösen von grotesker Komik stellt das üble alte Weib dar. Drastische Erheiterung in derber Unflätigkeit ist das Wesen des Bauerntölpels. Das ist das Personal der Fastnachttänze, deren Register vom tiefernsten Totentanz bis zur saftigen Roheit des Bauerntanzes geleitet.

Aus dem Fastnachtstanz entwickelt sich das Fastnachtspiel. Gruppen maskierter Tänzer durchwandern die Straßen und ziehen von Haus zu Haus, um ihr Schaustück darzubieten. Die mit liebevoller Sorgfalt und origineller Erfindungsgabe ausgestattete Maske jedes Teilnehmers will in ihrer Bedeutung erkannt und gewürdigt werden. Entweder tritt jede einzelne Figur hervor und sagt das Sprüchlein auf, in dem sie sich selbst erklärt, oder die Fastnachtsrotte wird geführt von einer Hilfsfigur, einem „Einschreier", dessen Aufgabe es ist, jeden einzelnen Tänzer zu charakterisieren, so wie es die des Herolds im ritterlichen Turnier war, die Kämpfer nach Name, Art und Wappen einzuführen. Indem die Personen der Reihe nach am Zuschauer vorbeiziehen, wie die Apostel der Straßburger Uhr, entsteht die primitivste Form der dramatischen Revue. Wird der Zusammenhang der Gruppe durch einen gemeinsamen Zweck motiviert, so zeigt sich bereits das Ziel einer bescheidenen Handlung, in die auch die vermittelnde Hilfsfigur einbezogen wird, sobald an Stelle des Herolds ein Einsiedler tritt oder der treue Eckart, der die Venusnarren warnt.

Das Wort tritt also herzu, um zur Erklärung der sichtbaren Erscheinung zu dienen. Das sind gerade die umgekehrten Entstehungsbedingungen wie bei der dramatischen Kirchenfeier, denn dort wurde die mimische Bewegung zur Verdeutlichung des gegebenen Textes eingeführt. Das Neuhinzutretende hat auch hier den Spielraum größerer Entwicklungsfreiheit vor sich. Und sobald das Wort die Oberhand gewinnt, ist der nationale Charakter des Dramas betont. Denn die Nationalsprache ist das stärkste Bindemittel und der unmittelbarste Ausdruck völkischer Eigenart, während die Pantomime trotz der Ausdrucksverschiedenheit aller Rasseeigentümlichkeiten doch immer allgemein verständliche Weltsprache bleibt. Jetzt ist der Dichtung Gelegenheit zu ungehemmter Entfaltung geboten, indem sie das werdende Drama von der ursprünglichen Veranlassung des Tanzes loslöst. Gelegenheit zu spannender Verwicklung bietet das Thema der Gerichtsverhandlung, das gelegentlich, wie in dem Spiel vom Tanawäschel, noch den alten Fastnachtsgedanken der Austreibung des Bösen hervortreten läßt. Schließlich werden Schwänke und Novellenstoffe in diese anspruchslose dramatische Form umgegossen. Ein bodenständiges deutsches Lustspiel scheint auf

dem Wege sicherer Entwicklung. Hier kann sich das heitere Naturell des Franken und Bayern ausleben. Im schwerblütigen Norden wie im alemannischen Süden dagegen bleibt dem Fastnachtspiel ein ernster Charakter gewahrt. Jede Landschaft gibt ihrem Volksdrama ein eigenes charakteristisches Gepräge, und einzelne dichterische Persönlichkeiten heben sich von dem landschaftlichen Hintergrunde ab. Die Schlußreime, in denen ein Hans Sachs oder Sebastian Wild ihren Namenszug verewigen, zeigen bereits die naive Freude der Verfasser an dem Hervortreten ihrer Individualität.

In schlichter Symbolik und allegorischem Tiefsinn, im Register aller Stände und Lebensalter, aller Tugenden und Narrheiten, in politischen und sozialen Problemen, in Freud und Leid des Alltags spiegelt das Volksschauspiel das nationale Leben der Zeit. Wie weit durch die Herolds- und Spruchdichtung eine gewisse Vortragskunst ausgebildet war, bleibt dahingestellt. Die Ansprüche an schauspielerische Darstellungskunst sind gering, und wenn sie marionettenhaft war, so tat das der Wirkung keinen Abbruch. Wie die bildlichen Darstellungen der Totentänze nicht ohne begleitende Sprüche zu denken sind, wie die Holzschnittkunst in Flugblättern und Buchillustration dem Worte dient, so ist auch die volkstümliche Schauspielkunst durchaus dem Texte untertan. Aber die innige Wirkung des Wortes gibt dem schlichten alten deutschen Volksschauspiel eine Lebenskraft, die auch in unserer Zeit bei jeder Wiederaufnahme den verblüffenden Beweis erbringt, mit wie geringen theatralischen Mitteln tiefe Eindrücke zu erreichen sind.

Wie sah die Bühne des heiteren Fastnachtspieles aus? Wo Gott eine Kirche baut, sagt das Sprichwort, setzt der Teufel ein Wirtshaus daneben. War die Frühmesse der Ausgangspunkt des geistlichen Spiels, so wurde das weltliche ein Intermezzo des Abendtrunkes. Schnell war die Bühne durch Beiseiterücken von Tischen und Bänken improvisiert. Was das ambulante Theater an Requisiten benötigte, führten die Spieler mit sich; für alle übrige Illusion mußten Dialog und Gestikulation sorgen. Das Spiel, das mit der Bitte um Zulassung begann, schloß mit der Aufforderung zum Tanz, mit Umtrunk und mit Verabschiedung der Spieler, die sich zum nächsten Wirtshaus auf den Weg machten. So bestand von Anfang bis zum Ende ein heiterer Kontakt zwischen Spielern und Zuschauern, die auf demselben Boden standen. Eine Trennung gab es nur bei Fastnachtspielen, die im Freien aufgeführt wurden. Vielleicht geschah es auf demselben Platz, über den in anderer Jahreszeit die großen geistlichen Spiele sich bewegt hatten (Abb. 11 und Abb. 12 auf Tafel 2). Aber von der Vielheit der Burgen ist nur das eine neutrale Podium, die „Brücke", geblieben, zu dem die umstehende Zuschauerschaft jetzt von unten aufblickt, so wie sie in Niederdeutschland bereits nach jedem einzelnen Wagen des Zuges die Hälse gereckt hatte. In der einfachsten Form sind es nur vier aufgestellte Fässer, die mit einem Bretterboden bedeckt sind, wie es auf einem

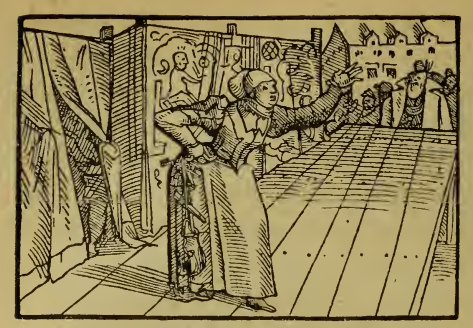


Abb. 11. Holzschnitt aus Johann Rassers „Spil von Kinderzucht“ (1574).

hier nicht wiederzugebenden Blatte von Breughel, De matigheid, zu sehen ist. Auf die Erhöhung der Bühne über die Zuschauerschaft kommt es an. So wird die mittelalterliche Breite jetzt durch die Herrschaft der Höhendimension abgelöst — eine Wandlung, die mit der veränderten Gewichtsverteilung der Ausdrucksmittel in innerstem Zusammenhang steht. Die Entfaltung eines großen Stoffes in sichtbarer Handlung drängt in die Breite, während das gesprochene Wort nur von der Höhe herab die Menge der Hörer beherrschen kann. Die sichtbare Erscheinung der ausgebreiteten Handlung ist außerdem nach allen Seiten hin wirksam, während das Wort nur in der vom Sprecher gegebenen Richtung weitergetragen wird und ohne die Stütze eines Resonanzbodens sich im Umkreis verliert. Nur noch von drei Seiten umgeben daher die Zuschauer jetzt die Bühne, die nach der vierten durch einen Vorhang als Hintergrund begrenzt wird. Mit dieser ersten Wand, durch die das Theater sich nach rückwärts abschließt, ist die Entwicklung einer neuen Bühnenform angebahnt. Wahrscheinlich liegt ihr Ursprung aber weder im Wagenspiel noch im Fastnachtspiel, sondern führt über die frühmittelalterlichen histriones und joculatores auf den antiken Mimus zurück, von dem aus das siparium bereits auf das altindische Theater gekommen sein mag.

Die anspruchslose Form des deutschen Fastnachtspieles hat ihre technische Vollendung bei Hans Sachs gefunden. Die naive Sicherheit, mit der er in den bescheidenen Grenzen dieser Gattung schaltet, ist unübertrefflich und konnte den Dichter des Faust wie die Romantiker zur Nachahmung anregen. Derselbe liebenswürdige Poet aber bewegt sich mit verzweifelter Unbeholfenheit, sobald er sich zu den Formen des Humanistendramas hinaufschraubt und seine Komedi oder Tragedi in das Prokrustesbett einer fünf- oder mehraktigen Gliederung zwängt, die für ihn weder inneren Aufbau und Steigerung bedeutet, noch in der Beschaffenheit seiner Bühne begründet ist. So rächt sich bereits die Loslösung des Dramas von den theatralischen Grundlagen, aus denen es hervorgewachsen ist.

Zum erstenmal macht sich in der Zeit des Humanismus der Einfluß des antiken Dramas auf die Gestaltung des deutschen Theaters geltend. Die niedre Gattung des antiken Theaters, die Charakterkomik des Mimus, hat in der Kunst der mittelalterlichen scurrae und joculatores unmittelbare Fortwirkung erlebt. Aber von der großen antiken Szene besaß das ganze Mittelalter keine rechte Anschauung. Terenz- und Senecahandschriften beweisen

in ihren Illustrationen die auf allerlei Mißverständnissen beruhende Vorstellung, daß der Text durch den Dichter selbst oder durch einen berufsmäßigen Rezitator vorgelesen worden sei unter gleichzeitiger Verkörperung der äußeren Handlung durch maskierte Pantomimen. Diese theaterfremde Trennung von Wort und Mimik war praktisch ganz undurchführbar. So hat denn die erste dramatische Dichterin Deutschlands, die Nonne Hrotsvith von Gandersheim, ihre als christliche Gegenstücke zu Terenz verfaßten Dialoglegenden überhaupt nur zur Vorlesung bestimmt.

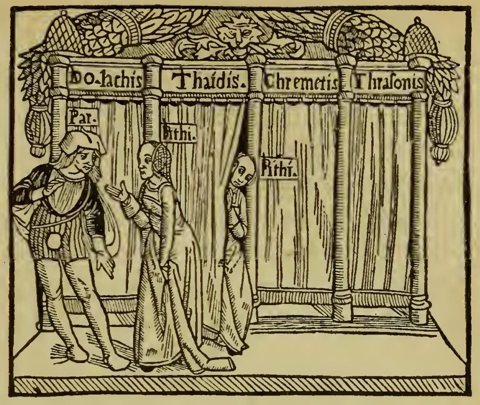


Abb. 13. Lyoner Terenz: Eunuchus V, 6.

Die Renaissance aber beginnt die antiken Lustspiele wirklich aufzuführen. Zeigten Terenzillustrationen des Mittelalters den legendaren Vorleser Calliopius inmitten seiner Zuhörerschaft, so halten jetzt die Terenzdrucke in ihren Bildern Aufführungseindrücke fest (Abb. 13). Die Bühne stellt ein Podium dar, dessen Hintergrund als Ersatz der antiken Szene durch einen von Pfosten mehrfach abgeteilten Vorhang gebildet wird. Eine Tafel über jedem Vorhangabschnitt — hier liegt vielleicht der Ursprung der Tafel, die fälschlich noch in rückständigen Vorstellungen der Shakespearebühne spukt — bezeichnet den Besitzer des Hauses, dessen Eingang dargestellt ist. Durch die Öffnungen dieser sogenannten Badezellenbühne gehen die Personen aus und ein; es bestehen also Räume, die den Zuschauern unsichtbar bleiben; ihnen entsprechen Zeitabschnitte und Handlungsmomente, deren Inhalt dem Auge nicht vermittelt wird. Das war die Bühnenform, zu der auch das deutsche Drama überging, sobald es sich der antiken Form der Akteinteilung anpaßte. Es ist die Bühne des Schuldramas.

Die regelmäßigen Terenzaufführungen, die zur Gedächtnisstärkung, deklamatorischen Ausbildung und Übung in der Geschicklichkeit des Leibes durch die Schulordnungen der Reformationszeit vorgeschrieben waren, blieben als Bestandteil des Unterrichts zunächst ganz auf das Innere der Schule beschränkt. Nach und nach mehrten sich Zahl der Zuschauer und äußerer Aufwand; der Spielplan wurde erweitert durch biblische Stoffe, und zwar wurden Texte bevorzugt, die der pädagogischen Tendenz Raum gaben und im Personal mit den Terenzschen Lustspiel übereinstimmten, wie z. B. der verlorne Sohn. Luther selbst, so sehr er die theatralische Darstellung des Leidens Christi verabscheute, hatte durch seine Empfehlung des Tobias- und Judithstoffes zu einem protestantischen geistlichen Drama den Grund gelegt.

Sobald dieses Schauspiel aus der Schule heraustritt und die Masse sucht, ist der Übergang zur deutschen Sprache wieder eine gegebene Notwendigkeit. Es vollzieht sich also dieselbe Wandlung wie im Mittelalter, nur hat sie jetzt nicht dieselbe Entwertung der Rede und geringschätzige Wortverschwendung zur Folge; vielmehr war in Luthers Kirche das Vorrecht der lateinischen Sprache aufgehoben; durch seine Bibelübersetzung hatte das deutsche Wort Gewicht bekommen. „Das Wort sie sollen lassen stahn!“ Es war die Zeit, wo das Wort durch die Erfindung des Buchdruckes unverrückbare Dauer erhalten hatte; die Texte sind nun keine Bühnenmanuskripte mehr, sondern sie wollen dem kritischen Auge des Lesers standhalten; humanistische Stilkunst nimmt die deutsche Sprache in Zucht, und es wagen sich sogar deutsche Schuldramen in geregelten Jamben und Chorgesänge in sapphischer Odenform ans Licht.

Freilich war das lutherische Schriftprinzip der poetischen Freiheit nicht günstig, und mancher Schulpedant hat seine dramatische Erfindungsarmut mit gewissenhaftem Anschluß an die biblische Überlieferung bemäntelt. Durch solche Gebundenheit war das Drama abermals verhindert, sich zum Herrn des Theaters zu machen. War von Anfang an im Schuldrama das Pantomimische hinter dem Deklamatorischen zurückgetreten, so hat die pädagogische Tendenz, die sich in belehrenden Schlußreden auswuchs, mehr den Sinn als die Erscheinung des Geschehens betont. Der Wert der Handlung lag in ihrer Ausdeutung; deshalb bedurfte sie äußerlich nur der Andeutung.

Die Bühne des Schultheaters kennt nur gesprochene Dekorationen. Charakteristisch ist die Ironie des Magdeburger Susannadichters, die den Verzicht auf jede sichtbare Ausstattung zugesteht:

> Dieser Gart ist gar hübsch und schön
> Von Kräutern und viel Bäumen grün.
> Welchen, so euch zu sehen glüst,
> Gar scharff Brillen haben müßt.

Auch das schärfste Vergrößerungsglas hätte den Zuschauern nichts anderes gezeigt, als den kahlen Vorhang, der das leere Podium begrenzte.

Das lateinische Schuldrama, das sich in den Gelehrtenkreisen erhielt, bewies nicht allein mehr Kühnheit in freier Erfindung und Wahl der Stoffe, sondern erhob schließlich auch höhere Ansprüche an theatralischen Aufwand. Nach den Mustern des Aristophanes und Seneca entstanden satirische Komödien und historische Tragödien mit starken theatralischen Wirkungen. Auf dem Straßburger Schultheater, das durch die poetische Kraft seiner Hausdichter und durch seine reiche Ausstattung eine weitwirkende Anziehungskraft bewies, zog die enge Verbindung zwischen Drama und Schauspiel auch eine fruchtbare Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum nach sich. Ein Selbstbewußtsein des deutschen Nationalgeschmackes trat in der lateinischen Tragödie bereits in Erscheinung, als der Straßburger Schulrektor Brülow im Gegensatz zur antiken Einheitstechnik eine reichere, sinnfälligere Handlung forderte. Ein Vorläufer

Lessings zur Zeit Shakespeares! Auch der Übergang zur deutschen Sprache war durch Ausgabe deutscher Textbücher für das ungelehrte Publikum vorbereitet. Es fehlte nur noch ein Schritt, und eine deutsche Tragödie wäre aus dem Schultheater hervorgegangen. Inwieweit solch gelehrtes Kunstprodukt neben der Urkraft Shakespeares hätte bestehen können, bleibt eine müßige Frage, denn der Dreißigjährige Krieg hat die hoffnungsvollen Keime zerstört.

Zu den Gründen, warum ein Nationaltheater, wie das des elisabethanischen England, im Deutschland des 16. und 17. Jahrhunderts nicht zur Blüte gelangen konnte, gehört die mangelhafte Kultureinheit. Gemeingefühl der Zuschauerschaft ist die Grundlage des Theaters. In Deutschland aber kam zu der religiösen Trennung, die durch die Reformation hervorgerufen war, der Spalt zwischen Gelehrten und Ungebildeten, den auch die Reformation nicht überbrückt hatte. Die Gegensätze strebten zwar einander zu: wie das gelehrte Schultheater schließlich nicht anders konnte, als sich zum Volke herabzulassen, so hat der Nürnberger Schuhmacherpoet in Stoffen und äußeren Formen Annäherung an die Humanisten gesucht. Zusammenkommen konnten sie nicht, und noch im 17. Jahrhundert ist der Spott des Gryphius viel deutlicher gegen das Meistersingerdrama gerichtet, als Shakespeares Rüpelspiel gegen das Handwerkerdrama seiner Zeit.

So armselig wie um Peter Squenz und seine Gesellen war es freilich um die Nürnberger Meistersinger nicht bestellt. Das Theater des Hans Sachs hält ungefähr die Mitte zwischen der nüchternen Ausstattungslosigkeit des primitiven deutschen Schuldramas und dem prächtigen Apparat, über den das lateinische Schultheater am Ende des Jahrhunderts gebot. Dank den gründlichen theatergeschichtlichen Forschungen Max Herrmanns läßt sich die Meistersingerbühne in der Nürnberger Marthakirche, auf der eine Tragödie wie der „Hürnen Sewfrid" gegeben wurde, ziemlich genau rekonstruieren. Ein Podium, das den vorderen Teil des Chores in ganzer Breite ausfüllte, ragte verbreitert in das Schiff hinein. Wie weit das Chorgestühl an der Seite eine ständige Sitzgelegenheit und die Kanzel eine Art Schnürboden für herabschwebende Erscheinungen darbot, läßt sich beim heutigen Zustand der Kirche nicht mehr erkennen. Der Hintergrund war ein etwa bis zur halben Höhe des Chores gespannter Vorhang, der wahrscheinlich mindestens an einer Stelle durch zwei Türpfosten geteilt und gestützt war. Der Zugang zur Bühne war sowohl von der Seite der Zuschauer als vom Hintergrund aus möglich. Auf- und abtretende Personen brauchten also nicht zusammenzustoßen; ihre Entfernung wie ihre Annäherung war von der Bühne aus zu beobachten.

In dieser Zirkulation beruht das Lebensprinzip der Meistersingerbühne. Dekorationen gibt es nicht. Zwar wird von Versatzstücken Gebrauch gemacht, und bei Verwandlung der Daphne oder des Atlas erscheinen an Stelle der verschwindenden Personen ein Lorbeerbaum oder ein Berg auf der Bühne. Der-

mutlich kam die Versenkung — ein neuer Gewinn der erhöhten Bühne — solchen Effekten zugute. Auch sonst gab es z. B. in Feuerwerkskünsten allerlei Überraschendes zu sehen. Einmal wird sogar ein Gerüst, das die Stadt Jericho darstellen soll, auf die Bühne gebracht. Aber im allgemeinen war der Hintergrund, der sich dem Auge darstellte, immer derselbe Vorhang. Die Vorstellung des Schauplatzes wird durch Wort und Bewegung ersetzt. Wird die Bühne leer, so bedeutet das Auftreten neuer Personen eine Verwandlung der Szene. Begeben sich dieselben Personen an einen anderen Ort, so wandern sie ein paarmal auf der Bühne umher, und wenn sie haltmachen, ist der neue Schauplatz erreicht. So ist die fortschreitende Bewegung, die durch die Breitendimension des mittelalterlichen Theaters ermöglicht war, auf den beschränkten Raum des Podiums zusammengedrängt. Aber wenn Hans Sachs zu den geistlichen Stoffen des mittelalterlichen Dramas zurückkehrt, wird ihm dieser Raum doch zu eng. Seine Passion rechnet mit einer inneren Bühne, die nach Öffnung des Vorhanges den Einblick in Innenräume, wie das Haus des Pilatus gewährt, und mit einer oberen Bühne, auf der die Kreuzigung stattfindet; auch sie wird dem Auge während des Zwischenaktes, der gelegentlich mit Musik ausgefüllt wird, durch einen Vorhang verschlossen. Bei dem „Jüngsten Gericht“ wird mit einem Raum unterhalb der Brücke gerechnet, und die Toten steigen aus dem Loch, d. h. der Versenkung empor.

Wenn Devrients dreistöckige Mysterienbühne als allgemeine mittelalterliche Einrichtung kein Luftschloß wäre, so könnte man ihre Weiterbildung in dem Passionstheater des Hans Sachs erkennen. Bei Aufführungen innerhalb der Kirche war ja tatsächlich, wie wir sahen, der für die großen Spiele im Freien nicht ausreichende Stufenbau schon im Mittelalter anzunehmen. Auch Vorhänge hatten schon Verwendung gefunden. Aber nicht allein an mittelalterliche Grundlagen ist anzuknüpfen; ich möchte den Versuch machen, die Beschaffenheit der geistlichen Hans-Sachs-Bühne auch von Erscheinungen der Folgezeit aus zu erhellen. Für den Nürnberger Nachfolger des Hans Sachs, für Jakob Ayrer, ist die als „Zinne“ bezeichnete Oberbühne eine Voraussetzung. Ayrers Oberbühne pflegt zwar als Entlehnung aus dem Theater der englischen Komödianten erklärt zu werden, dessen Verpflanzung nach Deutschland durch den Bericht über eine Regensburger Aufführung Spencers im Jahre 1612 belegt ist. Aber daß diese Oberbühne etwas durchaus Neues war und daß sie ausschließlich englischen Ursprunges ist, bleibt unbewiesen. Man darf nicht vergessen, daß bereits vor den großen Wandergastspielen der Engländer eine dreiteilige Bühne auf dem Kontinent nachweisbar ist, nämlich das Theater der niederländischen Rederijkers (Rhetoriker). Diese Gesellschaften, die nach strenger Regelgebung die Dichtkunst pflegten und ernstes Theaterspiel zum Gegenstand des Wettbewerbes machten, haben innerhalb einer ein wenig höheren Bildungs- und Gesellschaftsschicht etwas Ähnliches bedeutet wie die

deutsche Meistersingerzunft. Zusammenhänge sind trotz der engen Handelsbeziehungen, die Süddeutschland und Flandern verbanden, und trotz der Gastspiele niederländischer Schauspieler, die bereits im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Deutschland nachweisbar sind, nicht deutlich zu erkennen; vielleicht ergeben sich die Übereinstimmungen aus gleichartigen Lebensbedingungen der Städtekultur. Die Ursprünge freilich sind verschiedener Art: während die Meistersinger, die sich erst später dem Drama widmeten, an die handwerksmäßige Entartung des Minnesanges anzuknüpfen sind, gingen die Rederijkkamers wahrscheinlich aus Gesellschaften, die dem geistlichen Schauspiel dienten, hervor. Das mag die Art ihrer Bühne erklären. Später ist ihr hauptsächliches Stoffgebiet das Spel van Sinnen oder die Moraliteit, d. h. die ernste Allegorie, deren bekanntestes Beispiel der in den Niederlanden und England etwa gleichzeitig auftauchende Stoff des „Jedermann" ist.

Bilder, die das Schaugerüst der Rederijkers in Gent, Antwerpen und Haarlem darstellen, sind erhalten (Abb. 14 u. 15). Auf dem niederländischen Theater wurde die Haupthandlung, die auf dem Podium vor dem Vorhang spielte, unterbrochen durch die sogenannten „Vertooningen", d. h. durch Gemälde oder lebende Bilder, die sich nach Wegziehen des

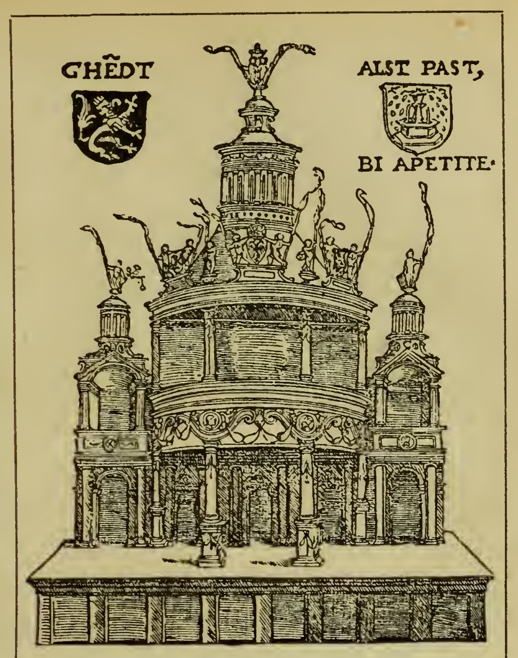


Abb. 14. Theater der Rederijker in Gent (1539).

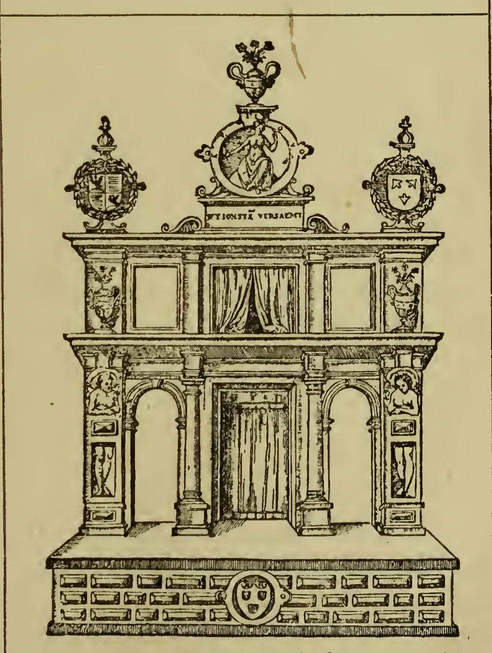


Abb. 15. Theater der Rederijker in Antwerpen (1561).

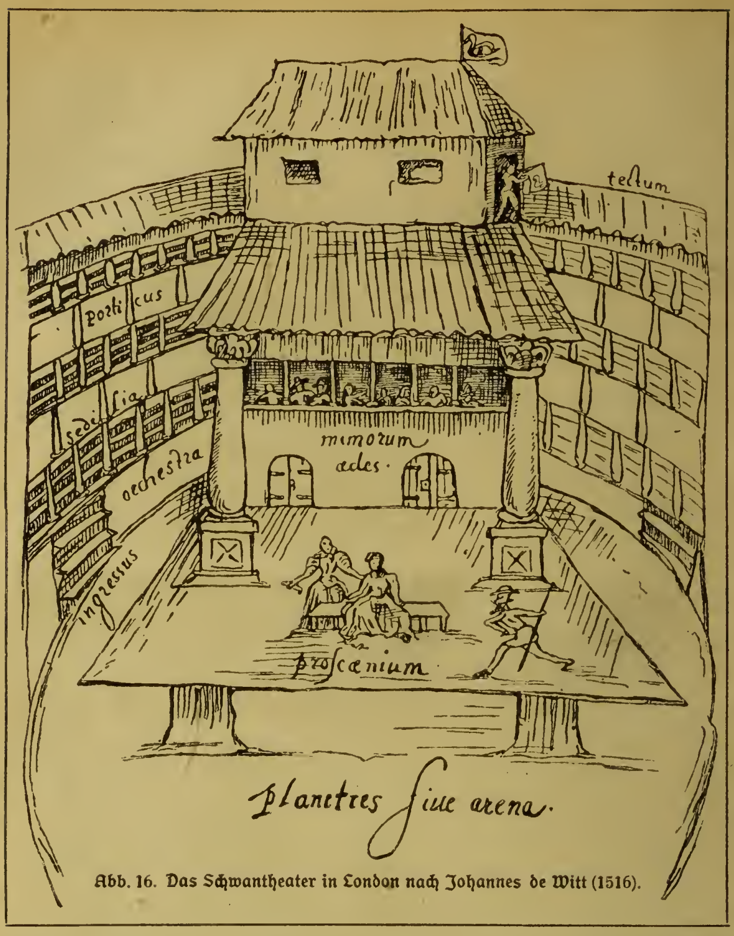


Abb. 16. Das Schwantheater in London nach Johannes de Witt (1516).

Vorhanges auf der inneren Bühne darstellten. Über dieser Hinterbühne aber befand sich in einem zweiten Stockwerk eine gleichfalls durch Vorhang verschlossene Loge, und wenn himmlische Erscheinungen in die Handlung eingriffen, so geschah es von dieser Oberbühne aus. Vielleicht dürfen wir uns das geistliche Theater des Hans Sachs ähnlich vorstellen. Wenn das Neue in der Vereinigung von Übereinander und Hintereinander liegt, so ist die Übereinstimmung aus gleichartigen Bedingungen hervorgegangen.

Durch die Verbindung von Elementen des mittelalterlichen Theaters mit solchen des Schultheaters wurden Reichtum und Beschränkung, Kontrastwirkung und schneller Wechsel des Bühnenbildes miteinander vereinigt. Welche Entwicklungsmöglichkeiten für die besondere Ausdrucksweise des germanischen Dramas diese Bühnenform bot, zeigt ein Blick über den Kanal. Wenn wir uns den dreiteiligen Aufbau des niederländischen Theaters in einen englischen Wirtshaushof versetzt denken, als Abschluß des Hufeisens, das in den umlaufenden Galerien des Hofes bereits einen vollkommenen Zuschauerraum für die Hahnenkämpfe, die unten im „cockpit“ stattfanden, darstellt, so haben wir die Bühne Shakespeares, nur daß auf ihr die Höhenrichtung noch um eine weitere Stufe gesteigert wird, um einen die Oberbühne überragenden



Abb. 17. Geschlossenes Wintertheater in einem englischen Wirtshaus (früher als Red Bull-Theater bezeichnet).

Turm, der auf der Rederijkerbühne von Gent auch bereits vorhanden ist, aber dort noch lediglich dekorativem Zweck dient.

Durch die bekannten Abbildungen und Rekonstruktionen des Swan-, des sogenannten Red-Bull- und des Fortune-Theaters (Abb. 16—19) werden die allzu primitiven Vorstellungen berichtigt, die man sich früher von dem „O von Holz“ machte. Die Entwicklung des weltlichen Theaters, die vom einfachen Podium des Fastnachtspiels ihren Ausgang nahm, ist hier zu einem Höhepunkt geführt, der in der Richtung des dekorationslosen Theaters kaum zu überbieten ist. Dekorationslos heißt nicht so viel wie schmucklos. Die Pracht der Kostüme hebt sich von einem durch seine Verhältnisse das Auge erfreuenden Hintergrunde ab, und die auf der Vorderbühne spielende Handlung findet eine feste Architektur, an die sie sich anlehnen kann. Das weit in den Zuschauerraum hineinragende Podium bietet hinreichenden Raum zur Entfaltung von Massenszenen. Die zu beiden Seiten des Vorhanges sich öffnenden Türen geben Zirkulationsmöglichkeit, so daß nicht allein auftretende und abgehende Personen einander ausweichen, sondern zwei Armeen zum Kampfe einander entgegenziehen können. Der Hinterbühne kann, soweit ihr nicht ein als Thronsitz oder Ruhebett gleich verwendbares „canopy“ fest eingebaut ist, eine wechselnde Ausstattung zuteil werden; der Abschluß durch einen Vorhang ermöglicht auf ihr die Stellung von Gruppen am Anfang oder Schluß des Auftrittes. Die Oberbühne, zu der Treppen im Innern des Hauses emporführen, dient je nach Bedarf entweder den Zuschauern oder dem Orchester oder dem Spiel; als Schauplatz kann sie bald einen Balkon, bald das Innere eines Hauses, bald den Wall einer Stadt oder eine Anhöhe darstellen, wie schließlich auch die Zinne des Turmes für den ausschauenden Wächter Verwendung findet. Diese Mannigfaltigkeit ermöglicht nicht allein schnellen Wechsel der Auftritte ohne Pause, sondern ein Nebeneinanderhergehen mehrerer Handlungen in wohlberechneten Kontrastwirkungen. Das Durcheinander, das auf der Illusionsbühne des Kulissentheaters als willkürliche Guckkastentechnik erscheint, ordnet sich auf dieser Bühne

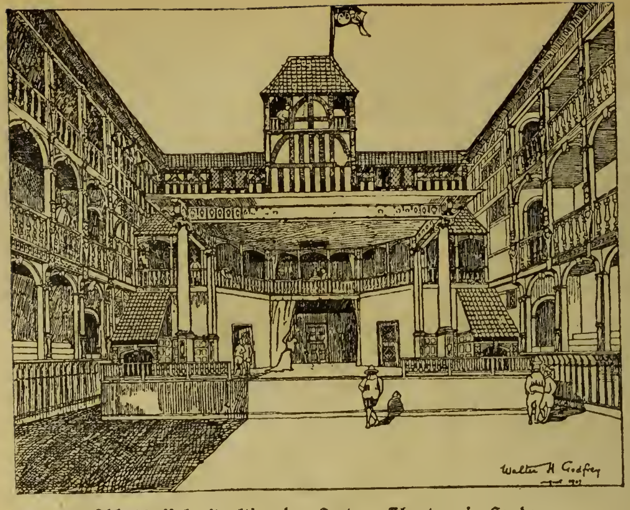
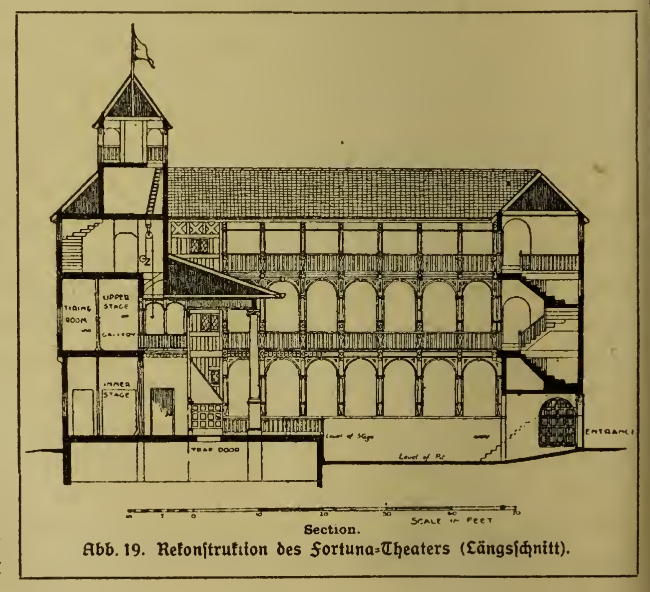


Abb. 18. Rekonstruktion des Fortuna-Theaters in London.

zu einem vielgliederigen, aber in sich geschlossenen Organismus. Wie Shakespeares Theater die mittelalterliche Vielheit zu einer architektonischen Einheit zusammenfaßt, so behält auch die vielgliederige Handlung, ohne sich in lückenloser Vollständigkeit durch tote Strecken hinzuschleppen, einen lebensvollen Zusammenhang für das Auge des Beschauers.

Aber stärker noch war das Ohr des Hörers zur Verwirklichung der theatralischen Illusion herangezogen. Die Dekoration wurde gesprochen, wie auf dem Schultheater. Was bedurfte es kümmerlicher Behelfe, wie jener sagenhaften Tafel, die die Lokalität bezeichnen sollte, wenn schon die ersten Worte der auftretenden Personen den Schauplatz nannten und die Phantasie des Hörers in Schwingung versetzten? Was bedurfte es blauer und grüner Leinwandfetzen, wenn ein ganzes Stück von Waldesduft oder Seeluft geästligt und durchklungen war? Schien auch den Liebenden, die vom Zauber der wunderbaren Nacht schwärmten, die Nachmittagssonne ins Angesicht, so triumphierte doch die zwingende Gewalt der poetischen Sprache über jedes Hemmnis der Illusion. Sicher kamen solche Szenen auf dem offenen Sommertheater (Schwantheater Abb. 16) zu keiner geringeren Wirkung als auf der geschlossenen Winterbühne (Abb. 17), die mit Kronleuchtern und Rampenlicht erhellt



Section.

Abb. 19. Rekonstruktion des Fortuna-Theaters (Längsschnitt).

war. Der Verzicht auf die Augentäuschung ist der Eindrucksfähigkeit des Wortes weniger im Wege als die unzulängliche Nachhilfe. Die erhöhten Ansprüche an die Suggestionsmacht der Sprache ließen die poetische Kraft erstarken. Aus der Not wurde eine Tugend. Vielleicht verdanken wir gerade der Dekorationslosigkeit der Shakespearebühne die stimmungsgewaltigsten Naturschilderungen der Dichtung.

Auf der deutschen Bühne kommt die Wortkunst Shakespeares erst mit dem Übersetzungsmeisterwerk der Romantik zur Entfaltung. Die gleiche Periode läßt das Verständnis für Wesen und Vorzüge der altenglischen Bühneneinrichtung erwachen und zeitigt die ersten Versuche, Shakespeare im Stile seiner Zeit zu inszenieren. Mit Tieck setzt auch bereits die Überschätzung dieser historischen Experimente ein; man hofft durch die Shakespearebühne das deutsche Theater vom falschen Kulissenprunk des Ausstattungsstückes zu erlösen und zu gediegener Echtheit zurückzuführen. Aber wenn schon der Einbau einer Shakespearebühne in den geschlossenen Rahmen und das Rampenlicht unseres Bühnenhauses eine halbe Maßregel ist, die ein unorganisches Gebilde erzeugt, so wäre vollends der Versuch, Dichtungen anderen Geistes und anderer Kulturbedingtheit in dieser archaisierenden Weise aufzuführen, eine Gewaltsamkeit, die sich rächen müßte. Nicht in der Nachahmung der Shakespearebühne kann das Heil liegen, sondern nur in der Nutzbarmachung ihrer Werte, wie sie zum Teil von der modernen Stilbühne angestrebt wird.

Der Ausgleich zwischen Augen- und Ohrenkunst, der dem Wort die führende Rolle bei bewegtester Handlung ließ, kam bei der ersten Berührung des deutschen Theaters mit dem altenglischen nicht zur Geltung. Um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts begannen die Gastspiele der englischen Komödianten, zunächst im Dienst kurfürstlicher, herzoglicher und landgräflicher Höfe, dann auf eigene Rechnung. Was ihnen den Sieg sicherte, war nicht die unmittelbare Bedeutung der elisabethanischen Dichtung, sondern die berufsmäßige Kunst und sichere Routine, die in dieser poetischen Blütezeit zur Reife gekommen war. Neben großen schauspielerischen Aufgaben war auch der mittelalterlichen Jongleurkunst und der Komik des Volkstheaters Gelegenheit zur Betätigung geblieben, und den großen Lustspielen Shakespeares folgten Jigs und Morischkentänze als unliterarische Nachspiele.

Mit ihren akrobatischen und musikalischen Fertigkeiten erheiterten die ersten Engländer als Instrumentisten und Springer die Festlichkeiten der deutschen Höfe, und mit gleichen Taten werden sie zunächst die schwerfällige Kunst der deutschen Handwerker aus dem Felde geschlagen haben. Eine bescheidene schauspielerische Technik, deren Grenzen man aus den stereotypen Bühnenanweisungen erkennen mag, hatte sich auch auf dem Theater des Hans Sachs herausgebildet, und die Nürnberger wagten sich am Ende des Jahrhunderts bereits aus den Mauern ihrer Stadt und gastierten auf der Frankfurter Messe.

Aber wo ihnen die Engländer entgegentraten, mag das Urteil des Publikums ähnlich gelautet haben, wie in Victor Hugos „Nôtre Dame de Paris" über die lederne Moralität des Pechvogels Gringoire: „ce n'est pas amusant; ils se querellent de la langue, et rien de plus . . . Il fallait faire venir des lutteurs de Londres ou de Rotterdam." Der angelsächsische Exzentrik-Humor triumphierte, und selbst nachdem die größeren Truppen die Meisterwerke Shakespeares und Marlowes über den Kanal gebracht hatten, beruhte ihr Ruhm und ihre Anziehungskraft doch auf den Leistungen des John Bouset, des Stockfisch, des Pickelhäring.

Wie hätte auch das Publikum von den großen Dichtungen ergriffen werden können, da es die Worte gar nicht verstand! Die drolligen Sprünge der lustigen Person, die Prügelszenen, die drastische Situationskomik wirkten auch als Pantomime, ebenso wie die krassen Effekte blutrünstiger Tragik. Von Shakespeares Lustspielen war deshalb die Bezähmte Widerspenstige am erfolgreichsten; von seinen Tragödien der Titus Andronikus. Die rohstofflichen Elemente blieben auch im Vordergrunde, als die Nachfolger der ersten englischen Truppen zur deutschen Sprache übergingen und als deutsche Dramatiker, wie der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, sich ihrem theatralischen Stil anpaßten. Schon aus den Bühnenanweisungen dieser Texte geht hervor, welche ganz anderen Ansprüche jetzt an die mimische Ausdrucksfähigkeit des Darstellers gemacht werden, und wie mit den rohsten naturalistischen Effekten alles wieder auf den Augeneindruck des Zuschauers berechnet ist.

Wie ganz anders als das Händeringen und Händezusammenschlagen und Neigen oder Kratzen des Kopfes in den Hans Sachsschen Bühnenanweisungen wirken die wilden Affektausbrüche in den Dramen des Herzogs Heinrich Julius, dessen ungeratener Sohn wie ein Ochs brüllt und mit dem Kopf gegen die Wand rennt, so daß die unter der Perücke befindliche Blutblase platzt und das Antlitz überströmt. Wie sehr rechnet aber auch die feine Nuancierung seiner komischen Gesten mit einer ihrer Mittel sicheren Schauspielkunst; wie deutlich sieht man den Bramarbas Vincentius Ladislaus: „stehet, brüstet und räuspert sich, streichet den Knebelbart, und setzet einen Fuß vor den andern und stellet sich, als stünde er gar in tiefsten Gedanken und bedachte sich, was er reden sollte."

Die Sprache war Prosa, und damit verlor der Text seine Widerstandskraft gegen die Willkür des schauspielerischen Interesses; die Heiligkeit des Wortes wurde mehr und mehr durch Improvisation verletzt. Von den englischen Originalen blieb nur das Skelett der äußeren Handlung übrig, das mit bunten Flittern aufgeputzt wurde, ohne Blut und Nerven zurückzugewinnen. Die künstlerische Berechnung, die in der Unterbrechung der tragischen Handlung durch komische Zwischenszenen gewaltet hatte, ging verloren, da die Extreme unvermittelt zusammenstießen und der Zuschauer in brutalem Wechsel zwischen

siedender Leidenschaft und dem kalten Wasserstrahl erquickender Komik ein römisch-irisches Bad erhielt. Beispiele für die verzerrende Entstellung großer Dichtungen sind in der Hamletbearbeitung, die als der „Bestrafte Brudermord“ noch im 18. Jahrhundert gegeben wurde, und im Puppenspiel vom Doktor Faust erhalten. Auf das uralte Puppentheater kamen solche Texte, als die Not des Dreißigjährigen Krieges so manchen Prinzipal zwang, ein Personal in Dienst zu nehmen, das weder Gage noch Ernährung beanspruchte. Immerhin wurde auf diese Weise dem größten Stoff der deutschen Dichtung ein dramatisches Lebensfünklein erhalten.

Nach dem Dreißigjährigen Kriege haben es einsichtige Theaterleiter wie Johannes Velten unternommen, gegen die Geschmacklosigkeit anzukämpfen, aber die versuchte Trennung zwischen ernster Hauptaktion und lustigem Nachspiel wurde durch den bombastischen Mischmasch der Haupt- und Staatsaktionen wieder aufgehoben. Es gehörte einmal zum Geschmack der Zeit, daß Harlekin „die Seriosität der Aktion adoucierte“; so ließ er es sich nicht nehmen, bei der tragischen Hinrichtung einer hingeopferten Majestät als Scharfrichter seine Späße zu machen.

Die Bühne der Wandertruppen, die das Erbe der englischen Komödianten angetreten hatten, war zweiteilig; durch Aufziehen oder Fallen der Mittelgardine, die als Hintergrund der Vorderbühne diese in voller Breite von der Hinterbühne trennte, war eine offene Schauplatzverwandlung ohne Pause möglich. Diese Doppelbühne findet in dem durch Jacob von Kampen 1638 errichteten Amsterdamer Theater, das Elemente der Rederijker- und Shakespeare- sowie der klassizistischen Renaissancebühne vereinigt, ein Vorbild. Der aufgezogene Mittelvorhang ist auf der Abbildung, die Philipp von Zesen in seiner „Beschreibung der Stadt Amsterdam“ 1664 gibt (Tafel 3 Nr. 20), zu sehen. Auf die feste Dekoration mit ihren perspektivischen Durchblicken unter den Balkonen mußte allerdings die Wanderbühne verzichten. Farbige Leinwandstreifen dienten dafür als Kulissen, mit deren vollständiger Verwandlung man es nicht so genau nahm: hatte die kurze Bühne einen Wald dargestellt, so konnten unter Umständen die vorderen Flügel grün bleiben, auch wenn die Hinterbühne in der nächsten Szene nach Aufziehen des Mittelvorhangs einen Innenraum darstellte. In der Aufgabe der Oberbühne, in der Anwendung von Kulissen, in der Zurückziehung des vorderen Podiums in den Bühnenrahmen und in dem Abschluß der Bühne durch einen vorderen Vorhang hat sich das Theater der Wandertruppe von der altenglischen Einrichtung entfernt und dem Einfluß der italienischen Verwandlungsbühne hingegeben. Auch der Spielplan ist keineswegs auf die englischen Komödianten allein zurückzuführen, sondern von anderen auswärtigen Einflüssen, namentlich von denen der italienischen Oper durchsetzt.

Aus eigener Kraft konnte das deutsche Theater den Rückweg zu seinen selbständigen Wurzeln nicht mehr finden. Als man im 18. Jahrhundert tat-

kräftig an die Reinigung der Bühne ging, schien die einzige Rettung bei der Stilreinheit des französischen Klassizismus zu liegen. Am wenigsten versprach England. Der Einbürgerung Shakespeares stand als stärkster Widerstand seine eigene Karikatur entgegen, die im Drama der Wandertruppen erhalten war. Auf dem Jahrmarktstheater schien der englische Geschmack an den Pranger gestellt. Es gehörte der tiefdringende Scharfblick eines Lessing dazu, unter Wust und Unrat die verschütteten Grundlagen eines eigenen Nationaltheaters zu erkennen und sogar den kecken Gesellen in Schutz zu nehmen, der an allem Unheil schuld schien, der als erster von den Brettern des Volkstheaters Besitz ergriffen hatte, und der in unverwüstlicher Frische als letzter seinen Kopf durch die Spalte des gefallenen Vorhanges steckte — den Narren.

III. Hoftheater.

Denkt nicht, ihr seid in deutschen Grenzen
Von Teufels-, Narren- und Totentänzen;
Ein heitres Fest erwartet euch.

So wird im zweiten Teile des Faust als größte theatralische Prachtentfaltung die Mummenschanz am Kaiserhofe angekündigt. Der Aufzug des Plutus ist das Werk des Hoftheaterleiters Goethe und krönt die Reihe der großen allegorischen Maskenzüge, mit denen er so manche Winterfestlichkeit am Weimarer Hofe im Stile der Renaissancekunst verherrlicht hatte. Eigene Erinnerungen an den Farbenglanz des römischen Karnevals verbanden sich mit literarischen Anregungen, die in den Beschreibungen der Florentiner trionfi und canti carnascialeschi gegeben waren. So wird italienischer Daseinsfreude und Sinnenlust, die erobernd gen Norden vordringt, am deutschen Kaiserhofe eine symbolische Ehrenpforte errichtet.

Die italienische Renaissance ist die Heimat des Hoftheaters, das nach geistlichem und Volksschauspiel einen weiteren Schritt in der Säkularisation des Theaters bedeutet. Mysterium und Mimus führen auf theatralische Urformen religiöser Natur zurück; das Theater der Renaissance dagegen ist in jeder Hinsicht ein Erzeugnis weltlicher Kunst. Im Kultus des Diesseits, in der Verherrlichung des gegenwärtigen Herrschers, vor dessen Glanz auch die Masken der alten Götter sich neigen, ist der letzte Rest des religiösen Ursprungs verwischt.

Die höfische Kultur des Mittelalters hatte das Theater der Kirche überlassen und neben Minnesang und Epik keine dramatische Kunst gezeitigt. Erst das erhöhte Lebensgefühl der Renaissance gab dem Spieltrieb freiere Entfaltung, und die Wiederbelebung des Altertums verstärkte die Richtung auf großartige Repräsentation. Die prunkvollen Hoffeste bedeuteten eine Auferstehung der Triumphzüge römischer Cäsaren, während das bürgerliche Leben des Altertums in den Plautus- und Terenzaufführungen der Humanisten sich zu spiegeln schien. So konnte das Renaissancetheater, das auf dem klassischen



Abb. 21. Ulmer „Eunuchus" V, 6.

Schauplatz aus den alten Wurzeln emporwuchs, den Enkeln des alten Rom als wahres Nationaltheater gelten. Auf anderen Boden verpflanzt, trieb es als fremdartiges Kunstgewächs wundersame Blüten.

Bei den Hoffestlichkeiten stand das Schauspiel in Wettbewerb mit anderen Künsten; aus ihrem Zusammenwirken erwuchs der Gedanke des Gesamtkunstwerkes. Zunächst gewannen Malerei und Architektur Anteil an der Ausgestaltung der Bühne. Hören wir bereits bei vorausgehenden römischen Aufführungen von einer gemalten Szene, so sind 1486 bei der Aufführung der Plautinischen Menächmen am Hofe zu Ferrara an Stelle der sonst üblichen Vorhangzellen fünf plastische Häuser, mit Zinnen gekrönt und versehen mit Fenstern und Türen, aufgestellt worden. Auf dem freien Platz zwischen diesen Häusern spielte sich die Handlung ab. Die auseinanderliegenden Burgen des mittelalterlichen Schauplatzes sind in einer planmäßigen Komposition zusammengedrängt, die als naturgetreues Straßenbild die Anfänge der Illusionsbühne darstellt. Damit kam zu dem bisherigen rückwärtigen Abschluß auch eine seitliche Begrenzung der Bühne — eine zweite und dritte Wand. Bereits im selben Jahre haben die neuen Bühneneindrücke in den Abbildungen der Ulmer Übersetzung des „Eunuchus" (Nr. 21; gleicher Auftritt wie Nr. 13) ihre Spur hinterlassen.

Ein weit glanzvolleres Fest war es, als 1501 am Hofe zu Ferrara die Hochzeit des Prinzen Alfonso von Este mit Lucrezia Borgia gefeiert wurde. Fünf Lustspiele des Plautus wurden dargestellt, und 110 eigens für diese Aufführung angefertigte Kostüme konnte der Herzog vor seinen Gästen ausbreiten, um zu beweisen, daß keines davon zweimal verwendet zu werden brauche. Nichts kennzeichnet besser die Veräußerlichung des humanistischen Theatersinnes an den Höfen. Von der Aufführung selbst berichtet Isabella Gonzaga, die Schwester Alfonsos, an ihren Gatten, und unbefangen bekennt sie, wie sehr diese antiken Lustspiele trotz alles Kostümaufwandes sie langweilten. Aber nicht genug weiß sie von der Pracht der Zwischenspiele zu sagen: da sah man Fechterkunststücke römischer Krieger, Tänze von wilden Männern, aus deren Füllhörnern flüssiges Feuer sprühte, und einen Fackelreigen von Mohren (moresca). Diese Augenweide entschädigte für die Reden der Komödie, die man als pflichtmäßigen Tribut an den Ernst der Kunst und als Dekorum der Bildung über sich ergehen lassen mußte. Es ist bereits die typische Galavorstellung des Hoftheaters, das Urbild des „théâtre paré", der überladenen Speisekarte, die keine der auf-

getragenen Kostproben zum wahren Genuß gelangen läßt. Bald aber stieg die neue Mode auch zum Volkstheater herab, und Morischkentänze sah man bei der Nürnberger Fastnacht wie auf dem Theater Shakespeares. Sie setzten sich an die Stelle des Tanzes, in den das Fastnachtspiel seinem Ursprung nach ausgelaufen war, und moresca wurde der Fachausdruck für das Ballett, das sich als neue Beigabe an die Komödie anschloß.

Bei den italienischen Hofaufführungen waren indessen die Zwischenspiele mit zunehmender Bedeutung über den Umfang einzelner Tänze hinausgewachsen. Durch die Wahl mythologischer Themen stellte man die choreographischen Darbietungen in den Zusammenhang dramatischer Entwicklung. Man mochte glauben, auch darin dem antiken Theater treu zu bleiben, aber was man als Hauptsache von ihm übernahm, war der deus ex machina. Über den Gefilden Elysiums, auf die ein Goldregen niederging, erschien Juno im Wolkenwagen, und ihre Erscheinung wurde abgelöst durch den Regenbogen der Iris. Andere Bilder führten in die brennende Unterwelt, aus der der Nachen des Charon auftauchte, oder auf den Grund des Meeres, der von Korallenfischern, von einem sinkenden Schiff, von Neptun und Najaden und Delphinen belebt war. Oder es zeigte sich die Gebirgslandschaft des Parnasses, von dessen Gipfel Apollo und die Musen herabstiegen, um in Lobgesängen den Fürsten und seine Gäste zu feiern. Gelegenheitsdichtung und Musik kamen hier zur Mitwirkung, aber der Hauptanteil fiel neben der Tanzkunst der Maschinerie zu, die die Verwandlungen und Erscheinungen in Bewegung setzte. Die italienischen Fürstenhöfe suchten sich an Aufwand und Reichtum neuer Erfindungen zu überbieten. Mit den Este in Ferrara traten die Gonzaga in Mantua, die Sforza in Mailand, die Montefeltre in Urbino in einen Wettbewerb, von dem sich auch der päpstliche Hof in Rom nicht ausschloß. Die größten Künstler der Renaissance stellten sich nicht nur als Maler, sondern als Theateringenieure in den Dienst dieser Hofkunst. In Florenz hat Brunellesco, der Meister der Domkuppel, den kunstreichen Mechanismus einer von zwei Engelssphären umkreisten Himmelskugel und den mandelförmigen Apparat, in dem der Engel Gabriel zur Erde niederschwebte, konstruiert. Er wurde übertrumpft durch das „Paradies" des Lionardo da Vinci, der 1490 bei einer Hochzeitsfeier in Mailand das ganze Himmelssystem in Rotation setzte. Jedesmal wenn sich ein Planet der Braut näherte, trat seine Gottheit hervor, und nacheinander begrüßten Jupiter, Saturn, Mars, Merkur und Venus das Paar in ihren vom Hofdichter Bellincioni verfaßten Versen. In Rom aber war es Raffael, der 1519 bei einer Aufführung der Ariostschen „Suppositi" im Vatikan für die Ausstattung aufkam.

Die Darstellungen fanden zunächst im Freien statt: der Park oder der Schloßhof waren die Schauplätze der nächtlichen Aufführungen, die von Fackelschein erhellt wurden. Aber die Ungunst der Witterung und die Rücksicht auf die Kleiderpracht der Zuschauer, die nicht im Schatten bleiben wollte,

drängte die Aufführung ins Innere des Schlosses, und so entstand das Saaltheater. Den Festsaal des Schlosses füllten die Gäste, und nur ein schmaler Streifen blieb der Szene. So trat an die Malerei und Theaterarchitektur die Aufgabe, künstlich Raum zu schaffen und durch perspektivische Mittel eine Tiefe vorzutäuschen, die die Bühne nicht besaß. Die Meisterschaft der Bramante und Baldassare Peruzzi blieb den Ansprüchen, die an gemalte oder in Reliefperspektive ausgeführte Hintergründe gestellt wurden, nichts schuldig. Die Bildwirkung dieser Theatergemälde aber forderte einen Rahmen; der Übergang von der natürlichen zur künstlichen Optik bedurfte einer Vermittlung; der Wechsel der Bilder rechnete mit dem Eindruck der Überraschung. Diesen Aufgaben wurde der vordere Vorhang gerecht, der die Bühne von dem Zuschauerraum abschloß. Seine Anwendung ist zuerst 1519 in Rom belegt. Mit ihm ist die vierte Wand gezogen, die die Region des Scheines von der Realität trennt; jetzt erst bedeuten die Bretter eine Welt für sich. Aber diese Neuerung führt noch keineswegs zur letzten Folgerung der Illusionsbühne, nämlich zu einem Zusammenspiel, das sich um die Anwesenheit von Zuschauern nicht zu kümmern scheint. Vielmehr kam in den besonderen Verhältnissen des Hoftheaters stets zum Ausdruck, daß die Aufführung für die Zuschauer da war; als Huldigung für den Gastgeber und seine erlauchten Gäste trat das Spiel aus dem Rahmen der Bühne heraus in den Festsaal; wiederum stand dem Wunsche der Herrschaften, sich unter die Mitwirkenden zu mischen und an ihren Tänzen teilzunehmen, kein Hindernis entgegen. So blieb, auch wenn die Bühne über das Parkett des Saales erhöht wurde, durch eine Treppe die Verbindung mit dem Zuschauerraum gewahrt. Die Zwischenzone, die durch den Orchesterraum geschaffen wurde, gehört erst einer späteren Entwicklungsstufe des Hoftheaters an.

Von Anfang an waren die mythologischen Zwischenspiele, gleichviel ob Tanz oder Maschinerie im Vordergrund stand, musikalisch begleitet. Die weitere Entwicklung fällt zusammen mit der Entfaltung der Instrumentalmusik und Bereicherung des Orchesters um mannigfaltigere Instrumente, sowie mit der Ausbildung eines neuen Gesangstiles, in dem man die rezitierende Vortragsweise des griechischen Dramas wiederzufinden glaubte. Bei wachsender Ausdrucksfähigkeit der Begleitung und gesteigerten Anforderungen an den Gesang entstand aus den musikalischen Intermedien schließlich die Oper. Das mythologische Thema und die dadurch bedingten Verwandlungskünste wurden zunächst beibehalten. In der Maschinerie wurde noch die Hauptbedeutung der neuen Kunstgattung gesehen, und selbst hinter der Dichtung trat die Musik vorerst zurück; wenigstens wurde bei der „Daphne“, die als erste Oper 1594 in Florenz gegeben wurde, das Verdienst des Textdichters Rinuccini höher geschätzt als das des Komponisten Peri. Deshalb hielt man sich auch bei der Verpflanzung nach Deutschland nur an den Text; es ist weniger das Zeichen

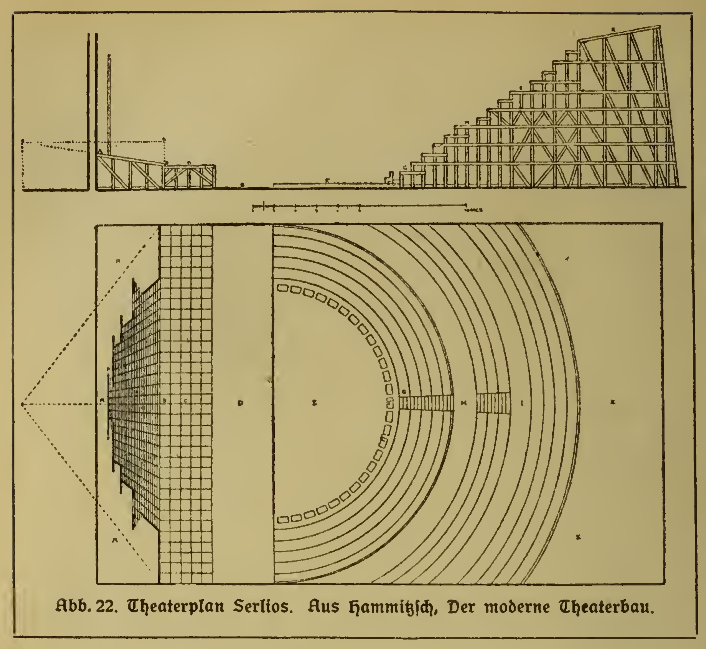


Abb. 22. Theaterplan Serlios. Aus Hammitzsch, Der moderne Theaterbau.

einer überlegenen Selbständigkeit der deutschen Tonkunst als vielmehr einer Geringschätzung des musikalischen Teiles, wenn für die Torgauer Aufführung der Pastoral-Tragi-Komödie „Daphne" im Jahre 1627 Heinrich Schütz eine neue Musik komponierte, während Martin Opitz den Text des Rinuccini übersetzt hatte.

Nur mit Widerwillen war der Schlesier an diese Arbeit gegangen, die im Widerspruch mit allen Regeln der aristotelischen Poetik stand. Aber die Dichter des 17. Jahrhunderts waren Hofpoeten, und ihre Kunst ging nach Brot. Trotzdem, wenn der Reformator der deutschen Literatur die Tragweite seines Zugeständnisses geahnt hätte, wenn er vorausgesehen hätte, bis zu welchem Grade das deutsche Hoftheater dem italienischen Geschmack ausgeliefert wurde, so hätte er schwerlich seine Hand zur Mitwirkung geboten. Für beinahe zwei Jahrhunderte eroberten italienische Gesangskunst und italienische Dekorationskunst eine fast unbeschränkte Herrschaft über die deutsche Opernbühne. Noch umfassender aber und nachhaltiger war der Sieg der italienischen Baukunst, denn der europäische Theaterbau ist noch bis in unsere Zeit durch die Verhältnisse der italienischen Oper bestimmt.

Die Renaissance wollte kein neues Theater schaffen, sondern die Bühne des Altertums wieder herstellen. Aber mit der Scheinarchitektur und perspektivischen Tiefenillusion des Hintergrundes war etwas dem antiken Theater Fremdes zur selbständigen Entwicklung gelangt, und die Einfügung dieses neuen Bildes in den alten Rahmen verlangte von vornherein allerlei Anpassungen und Kompromisse. Die Perspektive setzte für das Publikum ein Gegenüber, kein Ringsherum voraus. Dem hätten die parallelen Sitzreihen eines Saales entsprochen; aber nicht der amphitheatralische Kreisbogen, der der antiken Überlieferung ohne jede Notwendigkeit nachgebildet wurde. Nach den Regeln des Vitruv entwarf der Bologneser Sebastian Serlio ein Theater (Abb. 22), das

sowohl auf freiem Platze errichtet als in einen Schloßsaal eingebaut werden konnte. Der amphitheatralische Stufenbau des Zuschauerraumes war daher nicht, wie bei dem antiken Theater, auf die natürliche Grundlage eines Berghanges, sondern auf ein künstliches Balkengerüst gestützt. Die Orchestra fand für das Spiel keine Verwendung; dagegen war die erhöhte Bühne selbst zweiteilig: das ebene Rechteck der Vorderbühne bot den auftretenden Tänzern, Sängern und Schauspielern einen festen Boden; die in Trapezform schräg ansteigende Grundfläche der Hinterbühne dagegen war in ihrer geringen Tragfähigkeit, ihrer Abschüssigkeit und ihren perspektivischen Verhältnissen nicht dazu bestimmt, von lebenden Darstellern betreten zu werden. Zur Belebung der Tiefe waren höchstens Marionetten zu verwenden, deren Größe dem Maßstab der Verjüngung entsprach. Seitlich war die Hinterbühne durch leinwandbespannte Gerüste begrenzt; sie stellten Häuserecken dar, die aus Seitengassen in den Spielplatz hineinragten. Ihre eine Fläche stand dem Hintergrund parallel, während die andere schräg auf ihn hinführte; so strebten die Seiten in stumpfwinkliger Abstufung einander zu. Alle Linien, sowohl in der Richtung des ansteigenden Bodens als der sich annähernden Seitenwände trafen in einem einzigen Punkte zusammen, der als Augenpunkt der Perspektive noch einmal ebensoweit hinter dem gemalten Schlußprospekt gedacht wurde, als die Tiefe der Hinterbühne ausmaß.

Anders war es im antiken Theater gewesen. Dort war der Punkt, der die geometrische Konstruktion des Grundrisses beherrschte, vor der Bühne gelegen; die Thymele als Mittelpunkt der Orchestra und des konzentrischen Amphitheaters sammelte die Blicke aller Zuschauer und gab zugleich dem Spiel auf der Bühne Richtung. Es war der Brennpunkt, den alle Strahlen durchliefen. Der Angelpunkt, um den alles sich drehte, hielt Bühne und Zuschauerraum zusammen. Dieser Konzentration verdankte das antike Theater seine Geschlossenheit. Im Theater der Renaissance dagegen herrschte eine zentrifugale Tendenz, der zufolge Bühne und Zuschauerraum auseinanderfielen. Der Sammelpunkt lag hinter der Bühne und war nur den gegenübersitzenden Zuschauern erreichbar. Strenggenommen genoß überhaupt nur ein einziger, dem Augenpunkt genau gegenüberliegender Sitz des Zuschauerraumes die vollkommen richtige Bildwirkung; es war der bevorzugte Platz, der in der weiteren Entwicklung des Theaterbaues der Hofloge zufiel. Damit waren die Bedingungen für ein Klassentheater geschaffen, nicht für ein Massentheater, wie es in der antiken Grundlage gegeben war. In der unorganischen Vereinigung des antiken Amphitheaters und der modernen Bühnenperspektive aber lag die Halbheit und das unheilbare Gebrechen der Renaissancebühne.

Die weitere Entwicklung sucht den Widerspruch durch Veränderung teils der Bühnenanlage, teils des Zuschauerraumes abzuschwächen. Palladios Theatro Olimpico in Vicenza trug den seitlichen Zuschauerplätzen durch Ver-

vielfältigung der Bühnenperspektive Rechnung. Dieser älteste massive Theaterbau der Neuzeit, dessen 1584 durch Palladios Sohn beendete Gestalt noch heute erhalten ist (Abb. 23 u. Tafel 3 Abb. 24), hält sich im Zuschauerraum so sehr an das antike Vorbild, daß sogar die Decke als gemaltes Velarium die Illusion des offenen Raumes zu wahren sucht. Die Bühne dagegen erstrebt einen neuen Kompromiß zwischen Perspektive und fester Architektur. Die durch drei große Torbögen von der Vorderbühne getrennte Hinterbühne gabelt sich in fünf auseinander gehende, in Reliefperspektive ausgeführte Gassen, die auch dem seitlichen Beschauer den Einblick in ein Straßenbild eröffnen. Die Terenzdekoration, die ein Jahrhundert zuvor, in Ferrara aufgekommen war, erscheint wie ein Fächer auseinandergebreitet, aber sie behält, trotz solcher Vielfältigkeit, den festen unveränderlichen Charakter; für die Verwandlungen der Oper ist dieses akademische Theater nicht geschaffen.

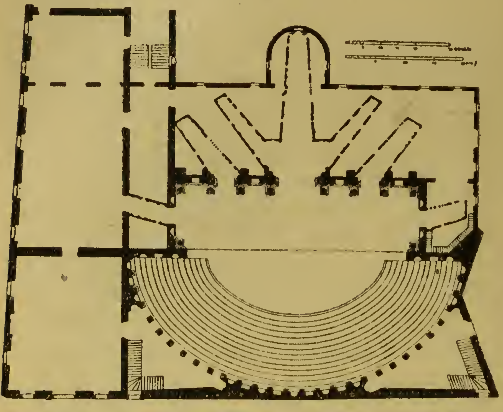


Abb. 23. Grundriß des Theatro Olimpico in Vicenza. Aus Hammitzsch, Der moderne Theaterbau.

Zur Befreiung aus der Starrheit verhalf eine neue Anknüpfung an das Altertum. Vor den an beiden Seiten der antiken Szene hervortretenden Flügelbauten befanden sich die Periakten, dreiseitige Prismen, deren Flächen in einer dem Hintergrund entsprechenden Weise bemalt waren. Ihre Drehung ermöglichte einen gewissen Dekorationswechsel. Diese antike Einrichtung lebte am Ende des 16. Jahrhunderts wieder auf in den „Telari", die nicht auf den Vordergrund beschränkt blieben, sondern reihenweise nach dem Hintergrunde sich verjüngend zu beiden Seiten der ansteigenden Bühne Spalier standen (Abb. 25). Damit wurde die Bühne Serlios weitergebildet, die seitlich durch hervorspringende Häuserecken begrenzt war. Diese Gerüste wurden auf Zapfen gestellt und drehbar gemacht; die dreiseitigen Prismen ermöglichten sogar einen mehr als zweimaligen Wechsel des Bildes, denn die abgewandten Seitenflächen konnten während des Spieles mit neuer Leinwand behangen werden. Immerhin war die Zahl der Verwandlungen durch die Schwerfälligkeit des Verfahrens beschränkt, und wenn der deutsche Baumeister Joseph Furttenbach, der die Theater Italiens studierte und ihre Einrichtungen nach Deutschland verpflanzte, sich etwas darauf zugute tat, daß auf dem von ihm errichteten Ulmer Theater um 1650 fünf Verwandlungen möglich waren, so genügte das den Ansprüchen des Balletts und der Oper keineswegs. Schon um 1620 war der Telaro durch die neue Erfindung des „Schiebers", die auch

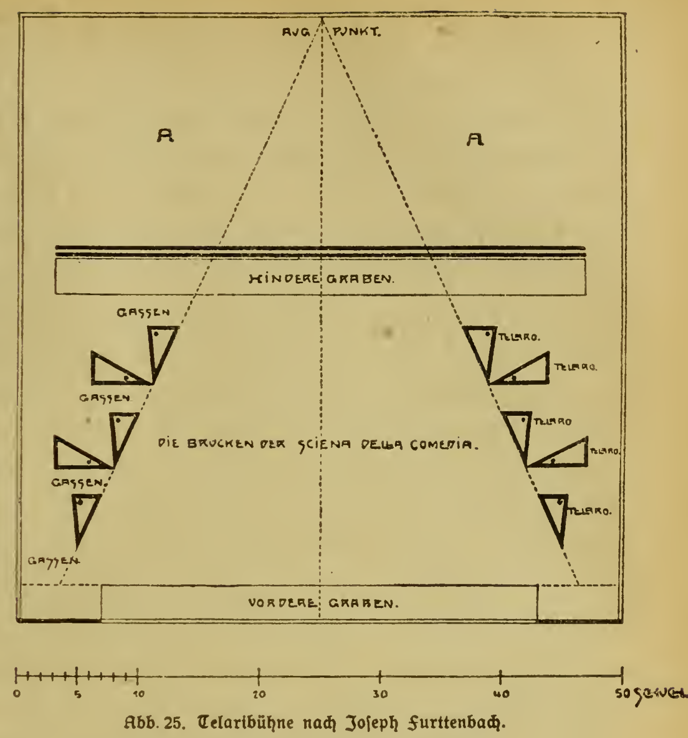


Abb. 25. Telaribühne nach Joseph Furttenbach.

Furttenbach auf seinen Reisen bereits kennen lernte, überholt. Giacomo Torelli, der die Schnellverwandlungskulisse wenn nicht erfand, so doch zu größter Leistungsfähigkeit vervollkommnete, genoß als der „große Hexenmeister“ bereits europäische Berühmtheit und wurde, nachdem er verschiedene italienische Höfe mit seinen Künsten ergötzt hatte, um die Mitte des 17. Jahrhunderts nach Paris berufen. Er eröffnet die Reihe der Dekorationsvirtuosen, deren Gastspiele die internationale Herrschaft der italienischen Theaterkunst begründeten.

Der Erfindung der Kulisse war die Verwandlung des Hintergrundes vorausgegangen. Das ursprüngliche System herabfallender und in einen Graben versinkender Hintergründe wurde abgelöst durch eine Einrichtung, die in Deutschland als „Schnurr-Rahmen“ bezeichnet wird. Der Schlußprospekt bestand aus zwei bespannten Rahmen, die auf Wagen oder Schienen bewegbar waren und bei Verwandlungen wie Schiebetüren auseinandergezogen wurden, um den Ausblick auf einen neuen dahinter befindlichen Prospekt zu eröffnen. Später traten an Stelle der Schnurr-Rahmen die aufziehbaren oder aus der Höhe herabrollenden Schlußprospekte, deren Einführung im Zusammenhang mit den von oben herabschwebenden Himmelserscheinungen eine Überhöhung des Bühnenraumes voraussetzt. Das bedeutet eine neue wichtige Veränderung des Theaterbaues. Aber diese Oberwelt des Schnürbodens wird durch Sofitten verdeckt und bleibt dem Zuschauer unsichtbar. Was ihm dagegen von dem Mechanismus der Verwandlung sichtbar wird, ist vor allem die schichtenweise Ablösung der Hintergründe. In diesem beweglichen Hintereinander liegt das Charakteristische der Verwandlungsbühne gegenüber dem Nebeneinander und Übereinander der geistlichen und Volksschauspielbühne. Die Blicke der Zuschauer werden in die Tiefe gelenkt; bei der ersten perspektivischen Malerei war diese

Tiefe imaginär; aber sie bleibt es nicht, sobald der Reichtum der Verwandlungen eine wachsende reale Ausdehnung des Bühnenraumes nach rückwärts erzwingt. In dieser Richtung verläuft die Entwicklung; die beherrschende Dimension ist weder Breite noch Höhe, sondern die nach hinten führende Längsachse.

Die Betonung dieser Achse beeinflußt auch die Gestaltung des Zuschauerraumes. Je tiefer die Bühne sich erstreckt, desto notwendiger wird es, die Zuschauersitze so anzuordnen, daß der Hintergrund den Blicken nicht entzogen wird. Am wenigsten entsprach dieser Forderung der amphitheatralische Kreis; am besten die parallele Sitzordnung eines rechteckigen Saales. Da man sich aber durch die antike Tradition an die Rundung gebunden fühlte, blieb nur die Wahl zwischen Verflachung oder Vertiefung des Bogens.

Hatte Palladios „Theatro Olimpico" den flachen Bogen der Ellipse gewählt, so entschied das von Aleotti, dem Lehrmeister des Torelli, erbaute Theatro Farnese in Parma, dessen 1628 eingerichtete Bühne bereits als Kulissentheater eingerichtet ist, für die Hufeisenform. An Stelle der überflüssigen Orchestra tritt nun das langgestreckte Parkett, das bei Theateraufführungen als Teil des Zuschauerraumes, bei anderen Hoffestlichkeiten als Boden des Tanzsaales seinen Zweck erfüllte. Denn das Saaltheater ist zugleich vornehmster Festraum des Hofes. Später wird noch durch ein unterirdisches Triebwerk, das den Parkettboden auf die gleiche Ebene mit der Bühne zu heben vermag, diese Bestimmung gefördert; vorher schon werden durch den Einbau der Proszeniumslogen Bindeglieder zwischen Bühne und Zuschauerraum eingefügt, die die Geschlossenheit des einheitlichen Festraumes herstellen.

Die Logen und Ränge, die zunächst im Turniertheater zur Ausbildung gelangt und von da auf das Saaltheater übertragen sind, geben für prächtige dekorative Ausstattung Anhalt; sie verleihen dadurch dem Zuschauerraum ein Gegengewicht gegenüber dem Glanz des Bühnenbildes; der Wetteifer drängt zur beiderseitigen Überladung, denn an strahlender Pracht, an Lichterglanz und strotzender Goldfülle ringt das Auditorium mit der Szene um den Sieg. Hier wie dort ist es die Welt irdischer Größe und blendenden Scheines, die in dem Gegenüber ihr Spiegelbild sucht, ihm ihren Glanz entgegenwirft und den seinen dafür in Empfang nimmt. Kaum weiß man, wo in diesem Rausch von Lichtreflexen das eigentliche Theater sich befindet; denn jede Loge ist wieder eine kleine Bühne für sich; ein kostbarer Rahmen, in dem sich menschliche Schönheit, Pracht der Gewänder und Reichtum des Schmuckes darstellen als das sehenswerte Schauspiel derer, die ohne Gage mitspielen.

Im Schatten oberer Ränge und versteckter Winkel, soweit ihnen dieses Theater gesellschaftlicher Scheidung überhaupt Platz bietet, bergen sich die Gestalten derer, die gekommen sind, bloß um zu schauen und zu hören. Die Ränge sind das Symbol sozialer Spaltung; jeder Pfeiler, der die Logenordnung gliedert, bedeutet gesellschaftliche Absonderung. Wo ist die gleich-

gestimmte Menge, die sich hemmungslos großem künstlerischen Erleben hinzugeben bereit ist, um unter gewaltigen Eindrücken, die jedes Glied durchzucken, sich als einen großen, durch die Kunst gelenkten Organismus, als Einheit, als Vertretung des ganzen Volkes zu fühlen? Die aristokratische Theaterkunst der Renaissance und des Barock spricht weder einseitig zum Auge noch allein zum Gehör; sie nimmt alle Sinne des Individuums in Anspruch; die Synthese von Gehörwirkung und Augenschein, die das Mittelalter nicht erreichen konnte und auch das lehrhafte Schuldrama verfehlte, scheint äußerlich erreicht. Aber wo bleibt der tiefere Strom, der durch den Strudel der Sinne in das Herz jedes einzelnen und, Herz an Herz kettend, in den Geist einer ganzen Nation mündet? Seelenloser Götzendienst hat sich einen prächtigen Tempel errichtet. Das Gotteswort wahrer Kunst vermag auch von diesem Raume Besitz zu ergreifen, so sehr die Seitenkapellen und Privataltäre die Kraft seines Widerhalls dämpfen; aber wieviel inniger wirkt es in dem schmucklosen Raume, der erst durch die Kraft des Wortes zum Heiligtum wird.

Das deutsche Theater der Reformationszeit glich in seiner nüchternen Schlichtheit der protestantischen Kirche. Aber der poetische Genius blieb aus, dessen gewaltige Stimme die Räume geweitet und die ganze Nation als Gemeinde versammelt hätte. Die Nation blieb nicht nur im religiösen, sondern auch im künstlerischen Bekenntnis zerrissen. Ein Nationaltheater, wie es jenseits des Kanals erblühte, kam in Deutschland nicht zustande. Dafür brachte die Zeit der Gegenreformation das italienische Gesellschaftstheater, das sich über das ganze Festland verbreitete, auch in Deutschland zum Siege.

Die protestantischen Schulen blieben von den Neuerungen nicht unberührt, und in dem vielgerühmten steinernen Bau des Straßburger Schultheaters, über dessen Einrichtung genaue Berichte fehlen, darf man sich vielleicht bereits eine Telari-Bühne denken. Großzügiger machte sich das vom Geist der Gegenreformation getragene Schuldrama der Jesuiten die technischen Errungenschaften der neuen Bühnenkunst zunutze. Mit einem alle Sinne vergewaltigenden Pomp wurden die großen Glaubenshandlungen aufgeführt; zunächst in den Kirchen, dann im Freien, schließlich in eigens erbauten Schauspielhäusern, die mit der ganzen Maschinerie des Operntheaters ausgerüstet waren. An sinnfälligen Wirkungen durch prachtvolle Aufzüge, reiche Kostüme, berauschende Musik blieben die Jesuiten hinter den italienischen Festaufführungen nicht zurück. In bezug auf die Zahl der Mitwirkenden übertrumpften sie selbst den Aufwand des früheren geistlichen Dramas. Der gotische Theaterstil des Mittelalters hatte seine Wirkungen zersplittert; der Barockstil, den die Jesuiten pflegten, faßte zu wuchtiger Massenwirkung zusammen. Mehr als 1000 Personen sollen bei des Pontanus zweitägiger Tragödie „Constantinus", die 1574 in München aufgeführt wurde, mitgewirkt haben, und das glänzende Viergespann, auf dem der triumphierende Kaiser einzog, war von 400 Reitern in

schimmernden Rüstungen umgeben. Zwei Jahre später wurden zu einer Esther-aufführung an 2000 Mitwirkende herangezogen, darunter auch die damals bei Hofe beliebten italienischen Berufskomödianten. Das Spiel, das 1597 zur Einweihung der Münchener Michaelskirche gegeben wurde, gipfelte in dem Höllensturz von 300 Teufeln. Selbst wenn diese Zahlen übertrieben sein sollten, bleibt der Eindruck eines Aufwandes, dessen Wirkung bei aller Berechnung gewaltiger Effekte nicht mehr künstlerisch sein konnte. Die tiefe seelische Wirkung einer religiösen Handlung wurde in der Barockzeit durch die protestantische Passionsmusik gerettet, die von allem Theater Abstand nahm und zur Urform des Oratoriums zurückkehrte. Der bombastische Prunk und Masseneinsatz der Jesuiten dagegen, die schließlich auch weltliche Stoffe auf ihre Bühne zogen, ist für die weitere Entwicklung der Oper richtunggebend.

Die Jesuitenaufführungen, die durch die Teilnahme der katholischen Höfe, durch fürstliche Beiträge zur Bestreitung der Kosten und gelegentlich auch durch Darleihung der Hofgarderobe unterstützt wurden, konnten als Entlastung der höfischen Repräsentationspflicht gelten. Die eigentlichen Hofaufführungen blieben zunächst auf das kleine Saaltheater des Schlosses beschränkt; erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden die deutschen Höfe durch die wachsenden Anforderungen der italienischen Prunkoper zur Errichtung großer Opernhäuser genötigt. Wien ging 1652 voran, es folgte 1657 München, 1667 Dresden, 1690 Hannover. Immer waren es italienische Architekten, die herangezogen wurden, und selbst im bürgerlichen Hamburg, wo im letzten Viertel des Jahrhunderts eine deutsche Oper mit Kaiser, Telemann und Händel als Komponisten, Postel, Hunold, Feind und König als Textdichtern zur Blüte gelangte, war der 1677 errichtete Bau das Werk eines Venetianers.

Im 18. Jahrhundert zogen die Opernhäuser der deutschen Höfe durch ihre Pracht die Augen der Welt auf sich, und noch heute zeugen das Barocktheater des Giuseppe Galli-Bibbiena in Bayreuth (1748) und das Rokokoschmuckkästchen des Cuvilliés in München (1753) von unübertrefflicher Feinheit des Geschmackes in der Inneneinrichtung. Es sind fremde Namen. Auch der deutsche Meister Knobelsdorff, den Friedrich der Große mit der Errichtung des Berliner Opernhauses (1741) betraute, überwand zwar Barock und Rokoko durch seinen klassizistischen Monumentalbau, aber er legte damit doch zu keinem eigenen Stil des deutschen Theaterbaues den Grund. Wo wäre auch damals das nationale Theater gewesen, das nach seinem eigenen Heim gerufen hätte?

Fremder Kunst gehörte der Platz an der Sonne. Das einheimische Können, gleichviel ob es sich durch Nachahmung erniedrigte oder bescheidene eigene Wege einschlug, kam dagegen nicht auf. Das deutsche Singspiel wurde durch die welsche Oper unterdrückt. Auch die deutschen Schauspieler fanden an den Höfen keine bleibende Stätte. Zwar durfte Magister Johannes Velten seiner „berühmten Bande" eine Zeitlang den Namen kurfürstlich sächsischer Komödian-

ten beilegen, aber der Jahresaufwand von 1900 Fl., mit dem vielleicht ein einziger welscher Kastrat sich gerade begnügte, war für ein ganzes deutsches Hofschauspiel auf die Dauer zu viel. Der erste deutsche Schauspielleiter, der ernste künstlerische Ziele verfolgte, mußte 1692 von Dresden aus wieder auf die Wanderschaft gehen, und als er im selben Jahre zu Hamburg starb, wurde ihm das Abendmahl verweigert. Die weiblichen Kräfte seiner Truppe — jetzt hören wir von deutschen Berufsschauspielerinnen — zogen das Ansehen des Standes herab. Diese, zumeist verheirateten Frauen gaben keinerlei sittlichen Anstoß, aber gegen das bürgerliche Vorurteil genossen sie keinen Schutz. Dagegen hat etwa zur gleichen Zeit die sächsische Regierung um der Sängerin Margherita Salicola willen, die der Kurfürst aus Venedig entführt hatte, es beinahe zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen mit dem Herzogtum Mantua kommen lassen.

Auch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde es nicht anders. Unter den Launen italienischer Tänzerinnen und französischer Schauspielerinnen zitterten ganze Fürstentümer. Unsummen wanderten in die Taschen fremder Günstlinge. Die Meistbesoldeten und Höchstgeachteten aber waren weder Sänger, noch Tänzer, noch Kapellmeister, sondern die italienischen Dekorationsmaler. Sie waren um die Mitte des 18. Jahrhunderts die wahren Fürsten des Theaters, und einzelne Künstlerdynastien, wie die Galli-Bibiena und Quaglio, blieben durch mehrere Generationen an der Herrschaft. Ihr Ansehen aber beruhte nicht allein auf der Macht der Mode, sondern auf einer überlegenen Meisterschaft, deren Geheimnis sich als Familientradition vererbte.

Die Dekorationsmalerei hatte sich in gleichem Schritt mit der Theaterarchitektur entwickelt, aber sie war im Vorteil durch die Unbeschränktheit ihrer raumgestaltenden Phantasie. Kühne Architektenträume, denen volle Verwirklichung versagt war, traten, losgelöst von der Last der Materie, als herrliche Bühnenpaläste in zauberhafte Erscheinung. Die nüchterne geometrische Konstruktion der Serlio und Furttenbach machte einer malerischen Bühnenperspektive Platz, als der Jesuit Pozzo in großen Entwürfen und theoretischer Grundlegung den Barockstil der Theaterarchitektur ins Leben rief. Einen weiteren entscheidenden Schritt bedeutete die Einführung der Winkelperspektive durch Ferdinand Galli-Bibiena. Die Längsachse, die in gerader Linie auf den Augenpunkt hingeführt hatte, wurde gebrochen und nach dem Verschwindungspunkt abgelenkt, indem die Architektur des Hintergrundes übereck gestellt wurde. Hinter großen Bögen, die die Bühne teilten, begann ein neues perspektivisches System schräger Linien, die seitwärts konvergierten, ohne daß das Endziel ihrer Richtung sichtbar wurde. Der Ausblick in neue Räume verlor sich nach den Seiten, statt geradeaus eine korridorartige Flucht zu durchfliegen, deren unendliche Verkürzung zu der Körperhaftigkeit der auf-

tretenden Personen in Widerspruch stand. Bessere Ausnützung der Hinterbühne, unbeschränkte Tiefenillusion, Anregung der Phantasie des Beschauers und größerer Reichtum architektonischer Motive waren die Vorzüge des neuen Systems. In unendlicher Beweglichkeit schmiegte sich das Bühnenbild dem Rhythmus der Musik an; in einer perlenden Koloratur gleich Opernarien spielte das glitzernde Blendwerk; schwindelnd folgte das Auge des Beschauers dem Tanz der zahllosen Pfeiler und Säulen, zwischen denen der Reigen des Balletts hin und her flutete. „La musique des Yeux" konnte am Anfang des 19. Jahrhunderts der Mailänder Gonzaga sein Lehrbuch der Theateroptik betiteln.

Der französische Titel erinnert daran, daß vom Ende des 17. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert hinein der Schwerpunkt der europäischen Oper in Paris lag, und daß die Meister der italienischen Dekorationskunst dort ihre Residenz nahmen. Das blieb nicht ohne Einfluß auf den Stil der Theaterdekoration, der gemäß der strengeren Art der französischen Musik ein ernsterer wurde; Rückkehr zu klassischer Symmetrie, antiquarische Vorliebe für wirklichkeitsgetreue Veduten historischer Schauplätze und Wiederherstellung antiker Paläste und Tempel charakterisieren die neue Richtung, deren angesehenster Vertreter Jean Jérôme Servandoni war. Sein Name bedeutet die Autokratie der Dekorationskunst, die sich stark genug fühlte, alle Aufmerksamkeit der Zuschauer für sich allein in Anspruch zu nehmen. In stundenlangem „spectacle de décoration" ließ Servandoni 1730 vor den Pariser Zuschauern die Geschichten der Pandora, des Tasso, des Leander und der Hero als Wandeldekorationen vorbeiziehen. Die lebenden Personen sind von der Bühne verbannt, die Musik in die bescheidene Rolle der Begleitung zurückverwiesen; die Theatermalerei allein feiert Triumphe. Das Wort hat in diesem beweglichen Panorama nichts mehr zu suchen. Mit der Sprache aber hat das Schauspiel den letzten Rest nationalen Charakters verloren. Zum zweiten Male — und diesmal in noch entschiedenerer Weise als mit dem lebenden Material des Mittelalters — nähert sich das Theater dem modernen Kinematographen.

Bei aller Selbstherrlichkeit verstand es Servandoni freilich ebensogut, seine Kunst den Bedingungen der Oper unterzuordnen. Daß er durch Steigerung der architektonischen Größenmaße ein richtigeres Verhältnis zu den auftretenden Personen herstellte und auf den Vorderkulissen nur den unteren Teil der Bauwerke, die dafür um so gewaltiger wirkten, sichtbar werden ließ, war ein Gewinn an malerischer Wirkung des Bühnenbildes. Auch mit dem Menschenaufwand der Massenszenen wußte er seine Kunst in Einklang zu bringen. Viel bewundert wurden seine Dekorationen zur Oper „Ezio" von Metastasio und Hasse, für deren Ausstattung Servandoni 1753 nach Dresden berufen worden war. Nicht weniger als 8000 Kerzen brauchte er für die Beleuchtung und 250 Personen für die Bedienung der Maschinerie. Der gewal-

tige Eindruck, den das Kapitol oder das Stadtbild Roms bei nächtlicher Beleuchtung oder die Gartendekoration mit plätschernden Springbrunnen und echtem Wasserfall auf die Zuschauer machten, wurde weder durch den Triumphzug des Aetius, an dem über 500 Menschen und Tiere teilnahmen, noch durch die 300 Tänzer des Schlußballetts erdrückt.

Zu einer Zeit, da in Frankreich bereits ein einfacher Stil sich Bahn brach, taten es die deutschen Höfe an verschwenderischem Opernprunk allen anderen zuvor. Neben Dresden waren es Braunschweig und später zu Karl Eugens Zeiten Stuttgart und Ludwigsburg, die an der Spitze marschierten. Jomelli als Kapellmeister, Noverre als Ballettmeister und Servandoni als Dekorationsmeister waren ein Dreigestirn, das die besten Namen der Theaterkunst vorübergehend am württembergischen Hofe vereinigte. Servandoni bezog an Gehalt ungefähr so viel wie die beiden anderen zusammen. Unsummen wurden für die Ludwigsburger Oper verschwendet, über deren Bühne sich bei einem ins Freie geöffneten Hintergrund ganze Regimenter zu Pferde bewegten. 50000 Gulden sollen an einem einzigen Abend als Feuerwerk verpufft worden sein. Zu solchen Zahlen geben die Worte des Kammerdieners in „Kabale und Liebe" einen dumpfen Unterton: „Gestern sind 7000 Landeskinder nach Amerika fort — die zahlen alles." Gibt es eine blutigere Satire auf den Begriff des Nationaltheaters als den gewissenlosen Prunk, für den die als Kanonenfutter verkauften Söhne des Landes die Kosten trugen?

Trotz allen Ingrimmes aber hat der junge Schiller von der Ludwigsburger Oper nachhaltende Theatereindrücke gewonnen, die seine großzügige Phantasie gefangen nahmen und in der letzten Zeit seines Lebens verstärkt wieder aufzuleben scheinen. Wenigstens kam er in späteren Jahren mit einer Annäherung an den Operngeschmack auf die großen theatralischen Mittel, die er in seiner Jugend beobachtet hatte, zurück. Im „Tell" rechnet er mit der tiefen Opernbühne und unterstützt die perspektivische Verkürzung durch einen schon in der Renaissance angewandten Behelf: er läßt die Werkleute auf Zwinguri durch Kinder darstellen. Die Berliner Aufführung der „Jungfrau von Orleans" tritt geradezu mit der italienischen Oper in Wettbewerb, und Schillers Mißbilligung des Aufwandes kann nicht so ernst gewesen sein, da Ifflands Ausstattung des Krönungszuges durch den geplanten Einzug des Demetrius in Moskau weitaus überboten werden sollte. Demetrius und sein Gefolge zu Pferde, eine Schiffbrücke über die Moskwa, die dem Aufzug größere Entfaltung geben sollte, gemalte Zuschauer auf den Dächern — das alles sind Elemente der Opernausstattung. Das Opernhafte hatte für den späteren Schiller nicht mehr den Schrecken wie in jenen Jahren, da er von einem Autodafé über Natur und Dichtkunst sprach oder den Schluß des „Egmont" als Saltomortale in eine Opernwelt verurteilte. Damals stand er noch im Bann des bürgerlichen Theaters. Bereits 1797 aber drückt er Goethe gegenüber die

Hoffnung aus, daß aus der Oper wie aus den Chören des alten Bacchusfestes eine edlere Gestalt des Trauerspieles, befreit von der sklavischen Nachahmung der gemeinen Wirklichkeit, erstehen werde. Der Widerwille gegen das bürgerliche Schauspiel, das die Bühne zu einem Abklatsch des Alltags machte, sucht Erlösung bei einer Kunst, die in Verachtung aller kleinlichen Naturnachahmung sich mit dem Alltäglichen niemals gemein gemacht hatte.

Goethe ging mit Schiller zusammen. Daß auch seine Dichtung in den letzten Jahrzehnten sich der Opernwelt annäherte, beweisen die Bühnenbearbeitungen des „Götz von Berlichingen", die eigenen Opernentwürfe, vor allem aber der zweite Teil des „Faust". Noch weniger als der Dramatiker dachte der Theaterleiter daran, trotz der spärlichen Mittel des Weimarer Hoftheaters, sich dem Opernaufwand zu verschließen. Am Ende des Jahrhunderts betrieb er vergeblich die Berufung eines berühmten italienischen Dekorationsmalers aus Gonzagas Schule, des Giorgio Fuentes, von dessen Ruhm Frankfurt a. M. voll war. Über ihn ließ er sich noch weiterhin durch seine Mutter berichten. Frau Rat wünschte sich im September 1800 bei den neuen Dekorationen des „Titus", die der Italiener gemalt hatte, ihren Sohn herbei und gestand, daß sie beim Anblick des Kapitols zu Tränen gerührt worden sei. Es ist wohl möglich, daß Mutter und Sohn in der Erinnerung an die römischen Veduten, die das Haus am Hirschgraben schmückten, durch die Bühnenbilder Roms besonders angetan wurden; auch Fuentes gehörte durch seinen Lehrer Gonzaga der Schule des Piranesi an.

Die Technik des Fuentes kann man noch heute an den Originalen studieren (Abb. 26 u. 27), die der neue Frankfurter Generalintendant aus Staub und Vergessenheit hervorgezogen hat. Zugleich kann man den Eindruck des belebten Bühnenbildes aus einem zeitgenössischen Stich von Radl (Abb. 28) entnehmen. Eine getrennte Betrachtung von Bogen und Schlußprospekt der erhaltenen Dekoration ist unter Gegenüberstellung des vollständigen Bühnenbildes besonders lehrreich, um die glückliche Wirkung der perspektivischen Brechung erkennen zu lassen.

Die Frankfurter Bühne ist auch noch im Besitz eines von Fuentes gemalten Bildes der alten Zeil, das als Hintergrund eines Lokalstückes mit stürmischem Händeklatschen begrüßt wurde. Das war nichts Außergewöhnliches; das Hervorrufen der Dekoration, das uns in Tiecks „Gestiefeltem Kater" als Gipfel romantischer Ironie erscheint, konnte der damaligen Zeit gar nicht so absurd vorkommen. So sehr hatte sich die hochentwickelte Dekorationsmalerei das Ansehen einer selbständigen Kunst, die eigene Beachtung verdiente, erworben.

Bei seinem Besuche Frankfurts im Jahre 1797 hatte Goethe die Arbeiten des Fuentes als mustergültig für die Vereinigung von Grundsätzen echter Baukunst und anmutiger Erscheinung anerkannt. Die Aufgabe der Dekorationen ist, Tableaux zu machen. Dieser Bestimmung läßt Goethe in einem etwa gleich=

zeitig entstandenen, vielleicht mit demselben Besuch zusammenhängenden kleinen Aufsatz „Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke“ so viel Freiheit, daß er sogar gemalte Menschen auf einer Theaterdekoration gegen die Grundsätze mißverstandener Natürlichkeit in Schutz nimmt. Der Widerspruch zwischen den auf die Fläche gebannten starren Figuren und der körperhaften Beweglichkeit der lebenden Schauspieler trat für ihn zurück hinter der Abneigung gegen die realistische Ausstattung bürgerlicher Dramen, die in jener Zeit bereits zu Versuchen mit geschlossenen Zimmerdekorationen geführt hatte. Die Kunst sollte auf dem Theater in keine handwerksmäßig dienende Stellung gezwungen werden. Die ideale Operndekoration rettete die Freiheit künstlerischer Phantasie; sie eröffnete dem Auge den Einblick in eine höhere Welt.

Was bei aller ihrer Unkunst und Unnatur die Oper und ihre Mittel dem Theater der klassischen Zeit wert machte, war der Sieg über die kleinliche Beschränktheit, der Zug ins Große, Heroische, Außergewöhnliche, die Überwindung des Alltags, der Feiertagscharakter, den sie seit den Festen der Renaissance gewahrt hatte.

Freilich war das nur noch die glänzende Schale. Von jenem Geist einer neuen Zeit, der im Theater der Renaissance sich einen Tempel der Lebensfreude gebaut hatte, war bloß der äußere Nimbus geblieben. Der tiefere Anlaß feierlicher Erregung, der das weihevolle Fest über die gedankenlose Zerstreuung hinaushebt, war durch eine noch so reiche Spende fürstlicher Gunst nicht zu erneuern. Dem Hoftheater des 18. Jahrhunderts fehlte der innere Zusammenhang mit den wirkenden Kräften der Zeit, die danach drängten, in großen Symbolen sichtbar zu werden. Aus ihnen nur konnte neuer geistiger Gehalt hervorgehen.

Für das deutsche Theater hatte die Geburtsstunde neuer Lebenskraft erst geschlagen, als das Gemeingefühl der ganzen Nation zu siegreichem Selbstbewußtsein erwachte. Von diesem Augenblick an wuchs die Erkenntnis großer Zukunftsaufgaben. So hatte bereits der Schweizer Sulzer in seiner „Theorie der schönen Künste“ (1771) von einer Verbindung der Oper mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes gesprochen. Glucks Lieblingsidee war die Musik zu Klopstocks „Hermann“ und damit die Schöpfung eines nationalen Musikdramas. Zur Entwicklung gelangten diese Keime aber erst im 19. Jahrhundert; das Operntheater des 18. Jahrhunderts bot ihnen noch keinen Nährboden.

IV. Nationaltheater.

Name und Begriff des deutschen Nationaltheaters treten im 18. Jahrhundert in Erscheinung. In keiner der vorausgehenden Zeiten war die Bühnenkunst sich der Bestimmung bewußt geworden, als Sinnbild kultureller Einheit und nationaler Lebensgemeinschaft das gesamte Volk zusammenzuschließen. Das geistliche Theater des Mittelalters einte wohl die Masse der Christenheit,

aber in einer übernationalen Sphäre. Das Volkstheater der Reformationszeit wurzelte wohl im nationalen Leben, aber es blieb in der Unterschicht. Das Hoftheater des 17. Jahrhunderts aber bedeutete in jeder Beziehung, sowohl in der gesellschaftlichen Beschränkung als in der Hingabe an das Fremde, die Verneinung des Begriffes Nationaltheater. Nichts kann die Zerrissenheit der Nationalkultur schmerzlicher offenbaren als der Gegensatz zwischen Volks- und Hoftheater, der nicht nur die unüberbrückbare Trennung der Stände bezeichnete, sondern ebensosehr die tiefe Kluft zwischen den Studierten, die im 17. Jahrhundert das Brot der Höfe zu essen gelernt hatten, und der Masse der Ungelehrten, die man verächtlich ihrem verrohten Geschmack überließ.

Wo war ein einendes Band für das große deutsche Volk, dessen politisches Gemeingefühl durch den Dreißigjährigen Krieg zerstört und dessen konfessionelle Spaltung durch den Friedensschluß besiegelt war? Die Haupt- und Heldensprache der deutschen Nation, um im Tone der Sprachgesellschaften zu reden, die ihre Pflege auch in schwerster Zeit sich angelegen sein ließen, blieb fast das einzige kulturelle Gemeingut. Wenn auch zerstückelt und mit fremden Flicken versetzt, dieses Banner wehte als allumfassendes Einheitssymbol über dem weiten Gebiete des deutschen Reiches. Die aufsteigende Dichtung verlieh der leuchtenden Vielfarbigkeit neuen Glanz. Die im 18. Jahrhundert sich entfaltende deutsche Dichtersprache führte Luthers Schöpfung weiter, indem sie die flache Konvenienz der meißnischen Umgangssprache durchbrach und, durch das vielgestaltete Leben volkstümlicher Mundart erwärmt, durch die Kühnheit großer Ideen und Vorstellungen zu neuer Wortbildung beschwingt, Schritt für Schritt zu immer gewaltigerer Ausdrucksfähigkeit erstarkte. Nun mußte eine Tribüne errichtet werden, von der herab diese Stimme vernehmlich zu allen Schichten des Volkes dringen konnte; ein erhöhter Ort, von dem aus das nationale Banner aller Welt sichtbar wurde. Zu diesem Schauplatz war die deutsche Bühne bestimmt; es gab kein anderes Forum und Parlament, wo die Ideen der Zeit für die ganze Nation zur Aussprache und allgemein verständlichen Verhandlung gebracht werden konnten. Auf dem Theater schafft sich die zukunftvolle deutsche Kunst ein Vaterland, das keine innere Trennung kennt, sondern so weit reicht, als die deutsche Zunge klingt. Dieser Einigungsprozeß geht den politischen Einheitsbestrebungen des 19. Jahrhunderts voraus. Auch im äußerlichen Ausdrucksmittel wird alle Mannigfaltigkeit zur Einheit gebunden: hatte Luthers einmalige Tat für die einheitliche deutsche Schriftsprache den Grund gelegt, so gewinnt für das gesprochene Wort im Laufe der Zeit die Bühnenaussprache eine Bedeutung als Norm gegenüber den auseinandergehenden Mundarten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstehen in Hamburg, in Wien, in Mannheim und schließlich in Berlin Bühnen, die den Namen „Nationaltheater" beanspruchen, zunächst mehr im Sinn eines Zieles als einer Erfüllung. In diesem Namen lag zweierlei. Einmal der Gedanke, daß das

Theater nicht zu einzelnen Gesellschaftsklassen, sondern zur ganzen Nation sprechen solle. Darin kam der Gegensatz zu Hoftheater und Jahrmarktstheater zum Ausdruck. Sodann die Forderung einer Heimstätte für die nationale Kunst, die Schutz und Recht suchte gegenüber fremder Anmaßung. Das galt den italienischen Opern- und französischen Schauspieltruppen, die nicht nur an den Höfen, sondern auch in bürgerlichen Stadttheatern sich eingenistet hatten. Die heimische Kunst sollte, auch ohne nationalistische Tendenz, das volle Eigenleben der Nation ausströmen und in dieser Eigenschaft wiederum den engeren Zusammenschluß der Nation bildend befördern. Solche hohe Aufgabe einer öffentlichen Bildungsanstalt vertrug sich aber nicht mit der geschäftlichen Abhängigkeit eines hin- und herrollenden Hausierbetriebes. Auch den festen Grundmauern öffentlichen Gemeinsinns mußte das Palladium geistiger Befreiung und Selbständigkeit aller schnöden Gewinnsucht und gedrückten Bedürftigkeit entzogen sein. Das ist die Idee, die in Kraft tritt; die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts ist nichts anderes als die Geschichte dieser Idee, die nach Verkörperung und Entfaltung drängt. Es ist der Geist, der sich den Körper baut.

Das ideelle Moment tritt auch in dem starken theoretischen Interesse in Erscheinung, das dem Theater jetzt zugewandt wird. In keiner Zeit ist verhältnismäßig so viel über Bühne und Schauspielkunst geschrieben worden als in diesem pädagogischen Jahrhundert, das auch das werdende Nationaltheater als eine moralische Anstalt öffentlicher Aufsicht und allgemeinen Erziehungsgrundsätzen unterwarf. Theateralmanache und Zeitschriften, dramaturgische Werke und Theorien der Mimik, Romane und Reisebeschreibungen, sowie die um die Mitte des Jahrhunderts aufkommende Theaterkritik reden von dem Mittelpunkt des öffentlichen Lebens, zu dem das deutsche Theater sich zu entwickeln beginnt.

Diese reiche Literatur läßt den zwiefachen Ursprung der Idee des Nationaltheaters erkennen. Es ist in erster Linie die große geistige Bewegung der Aufklärung, die das Gut der Bildung, sowohl des Geistes als des Herzens, in allen Schichten des Volkes zu verbreiten unternimmt und die ganze Fläche des Bodens durchfurcht, um ihre Saat auszustreuen. Für diese Bildungspropaganda war das Theater das wirksamste Werkzeug. Wieviel eindringlicher als alle moralischen Wochenschriften vermochte die Bühne jedes Vorurteil zu bekämpfen und das Schlechte an den Pranger zu stellen, jede Moral durch lehrhafte Beispiele zu veranschaulichen und aller edlen Gesinnung und Lebensweisheit die Herzen und Gemüter zu öffnen, indem sie empfindende Seelen zum teilnehmenden Miterleben fremder Schicksale zwang. Die Aufklärung schuf dem deutschen Theater ein einheitliches Publikum. Hier fielen die Schranken, die das deutsche Volk bisher getrennt hatte; die Schlagbäume des Glaubens-, des Stammes- und des Standesunterschiedes wurden überwunden.

In dieser großen Gemeinde gab es keine konfessionelle Trennung: eine der menschlichen Vernunft eingeborene natürliche Religion war das einende Bekenntnis. Nicht mehr im Dienst der Kirche, sondern im Wettbewerb mit ihr und im versöhnenden Ausgleich ihrer Streitigkeiten wagte die Bühne zaghaft, wieder Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen religiösen Gehalte, den das Renaissancetheater aufgegeben hatte, zu suchen. Und so pedantisch eine ängstliche Zensur ihre Aufsicht übte, so bot die Form der Kunst doch mehr Freiheit als jede andere Meinungsäußerung. Als der größte deutsche Dramatiker der Aufklärung des theologischen Streites müde war, machte er den Versuch, ob er nicht auf seiner alten Kanzel, dem Theater, zu Worte kommen werde, und er schrieb in „Nathan dem Weisen" sein hohes Lied humaner Duldsamkeit. „Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland, wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte. Aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird", heißt es im Entwurf einer Vorrede.

Vorher hatte Lessing den preußischen Major und das sächsische Edelfräulein ein Paar werden lassen und den im Bruderkrieg zerrissenen deutschen Stämmen auf der Bühne eine gemeinsame Heimat geschaffen. Gegenüber dem radebrechenden französischen Glücksritter triumphierte die Reinheit der armen deutschen Sprak — und das erste Bühnenstück lebendigen Zeitgehaltes wurde ein Denkmal des Nationalstolzes. Das scheint den weltbürgerlichen Aufklärungstendenzen zu widersprechen; aber solange das Wort auf ihr die Herrschaft hat, kann die Bühne nicht kosmopolitisch sein, denn sie redet immer nur eine Sprache. Die Wortkunst bleibt auf den unmittelbaren Wirkungskreis der Sprachgemeinschaft und auf die Pflege dieses Einheitsgefühles angewiesen. Innerhalb dieses Zusammenhanges weichen die Standesunterschiede vor der Idee des reinen Menschentums, das seine Freiheit durch Bildung erwirbt. Zwischen Gelehrtenstand und Pöbel entsteht durch die Aufklärung der neue Stand der Gebildeten, sowie als verbindendes Mittelglied zwischen Adel und niederem Volk das Bürgertum in den Vordergrund tritt. Das erstarkende Bürgertum wird der Hauptträger der Aufklärungstendenzen. Indem das Theater der Aufklärung sich auf das gebildete Bürgertum stützt, das ihm in den großen Handelsstädten einen empfänglichen Boden bereitet, überwindet es den Gegensatz zwischen Hof- und Volkstheater.

Neben dem bürgerlichen aber lag ein staatsbürgerlicher Gedanke zugrunde. Als Brennpunkt des geistigen Lebens durfte das Theater weder der armseligen Mittellosigkeit und dem Erwerbshunger herumziehender Unternehmer noch der launenhaften und verschwenderischen Genußsucht der Höfe überlassen bleiben. Losgelöst von allem materiellen Interesse mußte es einem starken Willen unterstellt werden, der den Forderungen künstlerischen Geschmacks und öffentlicher Wohlfahrt in gleicher Weise Rechnung trug. Der Staat, der den Willen der Allgemeinheit verkörperte, mußte die Fürsorge für das vor-

nehmste öffentliche Erziehungsinstitut übernehmen, und das Theater wiederum hatte den Zwecken des Staates zu dienen. Seit Anfang des Jahrhunderts häufen sich die fordernden Rufe nach verantwortlichen Persönlichkeiten, die den Spielplan zu überwachen, nach dem Aufseher, der die künstlerische Darbietung zu leiten, nach stehenden Bühnen, die eine stetige planmäßige Wirkung auf die Zuschauerschaft zu gewährleisten, nach öffentlichen Mitteln, die von jeder Spekulation zu befreien hätten, damit das Theater ungehemmt seiner hohen Erziehungsaufgabe gerecht werde.

War dieses Ideal jemals erreicht worden? Die Blicke lenkten sich nach dem Altertum, nach der Blütezeit griechischer Kultur, da das Theater Athens ein Heiligtum der Nation darstellte. Auf dieses leuchtende Vorbild eines Staatstheaters wies der Neuhumanismus und zeigte damit den Weg zur Höhe, während die Aufklärung sich in der Tiefe um Heranbildung des Publikums für eine neue Blütezeit bemühte. Wie aber war im Altertum das Maximum, das unerreichte Höhe der Kunst und unerreichte Tiefe der seelischen Wirkung vereinte, zustande gekommen? Bei Beantwortung dieser Frage achtete man weniger auf die religiöse Weihe des griechischen Kulttheaters als auf das glückliche geistige Klima einer geschlossenen Kultureinheit, in dem diese bodenständige Kunst erwachsen war. War es nicht der heilige Boden des Vaterlandes, an dem die Mythen und Sagen der Vorzeit hafteten, und aus dem sie zu neuem Leben erweckt emporstiegen? War es nicht derselbe ewig sich gleich bleibende heitere Himmel der Heimat, der sich über der heroischen Vergangenheit gewölbt hatte, und der nun ihre Wiederberufung beleuchtete? Wenn Athens Rettung vor der persischen Armada verkündet wurde, wenn Orests Qualen durch den Spruch des Areopag endeten, wenn Ödipus im Hain von Kolonos entsühnt wurde, so teilte sich ein trauliches Gefühl des Geborgenseins der mit dem Heimatboden verwachsenen Menge mit. Johann Elias Schlegel, der klarblickende Vorläufer Lessings, erkannte die Wirkung, die von der Bodenständigkeit des antiken Dramas ausging, und der Verfasser des ersten deutschen Hermanndramas folgerte aus dieser Einsicht, daß die wahre Nacheiferung des antiken Theaters nicht in der Wahl antiker, sondern heimischer Stoffe zum Ausdruck komme. Das Nationaltheater forderte ein Nationaldrama. Der Humanismus, der bereits in der Reformationszeit das deutsche Vaterlandsbewußtsein gestärkt hatte, führte zu neuer Selbstbesinnung. Aufs neue wurde das antike Theater vorbildlich. Nun aber suchte man nicht so sehr die äußere Form zu erfassen, wie bei Schultheater und Renaissancebühne, sondern den Geist.

Der zwiefachen Wurzel des Nationaltheaters entsprechen zwei Richtungen: eine bürgerliche und eine heroische. Die eine weist in ihrem Ursprung auf England, die andere auf Griechenland. Trotzdem ist das deutsche Theater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus von Frankreich abhängig. Daß es so kam, war — je nachdem man diesen Zustand beurteilen will — die

Schuld oder das Verdienst Gottscheds. Der Leipziger Diktator stand auf dem Boden bürgerlicher Aufklärung und strebte nach heroischer Größe; er war von der besten Absicht getragen, das deutsche Nationaltheater ins Leben zu rufen. Um ihm Raum zu schaffen, mußte er die beiden Feinde der Kunst, die an der Herrschaft waren, aus dem Wege räumen. Sein Kampf richtete sich gegen die Staatsaktionen der Wandertruppen und gegen die Oper. Beide hatten mit der Dichtung nichts zu tun. Bei den Wandertruppen herrschte schwülstige Improvisation; von der Oper galt das Wort Voltaires, was zu albern sei, gesprochen zu werden, lasse man singen. Gottscheds Tat war es, daß er die Verbindung zwischen Literatur und Theater wieder herstellte und das Wort der Dichtung zu Ehren brachte. Aber da er selbst kein Dichter war, hätte er an diesem Bund nur als Heiratsvermittler oder höchstens als segnender Priester teilhaben dürfen. Daß er, wenn auch nur als Stellvertreter, den Platz des Gatten einnehmen mußte, war sein Verhängnis. Er suchte, um sich der Rolle des Strohmannes zu entziehen, nach dem Nationaldramatiker. Er fand ihn nicht in der Vergangenheit, ein so guter Kenner und eifrig sammelnder Liebhaber des Dramas der Reformationszeit er gewesen ist; er konnte ihn nicht für die Gegenwart hervorrufen, denn die Rezepte seiner kritischen Dichtkunst erwiesen sich bei eigener und fremder Anwendung als nicht zeugungsfähig. So rief er nach Hausfreunden aus der Nachbarschaft und bestritt den Spielplan der Theaterreform mit Übersetzungen. Man hat ihm zum Vorwurf gemacht, daß er nicht Shakespeare übersetzen ließ, aber der verrufene englische Stil lebte ja in abschreckender Entstellung noch auf der Bühne der Wandertruppen weiter. Man kann sich wundern, daß er sich nicht, wie später sein Schüler Joh. El. Schlegel, auf die Antike stützte: vielleicht grenzte ihm das Chordrama zu nahe an die Oper. Auf jeden Fall ergab er sich blindlings dem Vorurteil der vorlessingischen Zeit, daß die wahren Regeln dramatischer Kunst, die die Alten aufgestellt hatten, von den Franzosen genauer und reiner befolgt worden seien als von den Griechen selbst. Und da die Regel über alles ging, nahm er die angeblich vervollkommnete Nachahmung für das echte Urbild. Damit entschied er sich für die heroische Richtung.

Das Theater des französischen Klassizismus durfte in seiner Art als Nationaltheater gelten — allerdings nur für ein Volk, dessen Staatsgedanke im absolutistischen Königtum gipfelte, und für eine Gesellschaft, die all ihr Licht von dem Abglanz der Zentralsonne empfing. Das Selbstbewußtsein dieser Kreise bedurfte keiner nationalen Stoffe, sondern spiegelte sich auch in den Fabeln des Altertums. Die Helden hießen zwar Achill, Phädra und Britannicus, aber sie trugen nicht nur Perücken, Staatskleider, Stöcke, Degen, Reifröcke, Puderfrisuren (Tafel 6 Abb. 29 u. 30), wie es die Hoftracht vorschrieb, sondern sie waren in ihrem ganzen Charakter Franzosen der besten Gesellschaft. Sie waren beseelt von den Idealen der Ehre und Galanterie; sie wahrten alle Formen der

Etikette und vermieden jedes häßliche Wort und jede anstößige Handlung; sie beherrschten in dem Maße sich selbst, daß sie ihre Leidenschaften mehr schilderten als in heftigem Ausbruch kundgaben; dieses altkluge Behorchen der Leidenschaft, wie Schiller es nennt, entsprach der Philosophie der Zeit, die seit Descartes auf Selbstbeobachtung gestellt war. In der feinen Psychologie, namentlich der weiblichen Charaktere, kam etwas ganz Neues zum Vorschein, und Heine konnte Racine den ersten modernen Dichter nennen, so wie Ludwig XIV. der erste moderne König gewesen sei. Alle äußere Handlung trat hinter der seelischen Entwicklung, die durch das Instrument der Sprache vermittelt wurde, zurück; peinliche Eindrücke, wie die Erscheinung eines gefesselten Königs, körperliche Qualen, Selbstmord, Todeskampf, wurden dem Auge erspart. Indem man Zusammenstöße und Katastrophen hinter die Bühne verlegte und nur erzählen ließ, erleichterte man sich das Auskommen mit den drei Einheiten und konnte eine Handlung von wenigen Personen ohne Verwandlung des Schauplatzes in beinahe stetiger Aufeinanderfolge abspielen lassen.

Eine eigenartige Bühnenform hatte das französische Theater nicht so sehr durch neue Ansprüche als durch Verzicht auf technische Errungenschaften erreicht. Bis in die Zeit Corneilles hatte man noch eine Simultanbühne und legte wie beim Mysterienspiel mehrere Schauplätze nebeneinander in ein Gesichtsfeld; vorübergehend bediente man sich auch der Maschinerie der Oper, wie es Corneille in seiner „Andromeda" tat; nach dem Sieg der Einheitstechnik aber brauchte man nur noch eine Dekoration, einen neutralen Saal, eine Halle oder eine Straße mit Arkadengängen. Man gebrauchte Kulissen, ohne den Vorteil der Verwandlung auszunutzen; man hatte einen Vorhang, ohne ihn in den Zwischenakten fallen zu lassen, denn er hätte eine Scheidewand zwischen Zuschauerraum und Bühne gezogen, die nicht einmal in der Idee bestand. Hatten doch die vornehmsten Zuschauer ihren Platz auf der Bühne selbst; so wenig legte man Wert auf die Illusion, daß die handelnden Personen unter sich seien. Es bestanden keine getrennten Welten zwischen Zuschauer und Spielenden, sondern da war nur eine und dieselbe Welt heroischen Scheines. Die Grenzen verschwanden bei der vollständigen Gleichgestimmtheit der Umwelt. Unter den Einheiten, in denen die Eigenart dieses Theaters zum Ausdruck kam, war die wirkungsvollste nicht in der formelhaft gebundenen Dreiheit von Handlung, Ort und Zeit zu finden, sondern in der gesellschaftlichen Einheit des Publikums.

Gottsched war keineswegs der erste, der Übersetzungen der tragédie classique auf die deutsche Bühne brachte. In Braunschweig und Dresden hatte die französische Hofkunst bei der Gesellschaft eines Hofes, der nach französischem Vorbild lebte, Widerhall gefunden. In Leipzig aber trat der heroische Stil vor das bürgerliche Publikum einer Handels- und Universitätsstadt, und

wenn auch Klein-Paris seine Leute zu beinahe höfischer Eleganz bildete, so bestand doch zwischen der Atmosphäre des Dramas und seiner Zuhörerschaft ein Mißverhältnis, das tiefgreifende seelische Wirkung ausschloß. Man wurde in Leipzig wie in Nürnberg und Hamburg geblendet durch die Pracht der Kostüme; man war verblüfft über den künstlerischen Ernst der Darstellung; von dem ungewohnten Gleichmaß des Alexandriners und der ihm angemessenen, abgezirkelten Bewegungen ließ man sich einnehmen; aber die Handlung selbst konnte höchstens kalte Bewunderung wecken. Zu erzieherischer Wirkung gelangte der erste Schritt der Theaterreform weniger bei dem Publikum, das die Neuheit bestaunte, als bei den Schauspielern, die an den neuen Aufgaben sich entwickelten. Zwar bleibt die formale Kultur der französischen Bühnensprache dem Deutschen ebenso unerreichbar wie die romanische Grazie der Bewegungen; aber der Wetteifer zwang zur Schulung aller Ausdrucksmittel; der harmonischen Stileinheit war nur durch die Entwicklung rhythmischen Gefühls in Sprache und Körperbewegung nahezukommen; die Vorbedingung künstlerischer Selbstzucht war die Herrschaft über die Organe des Körpers. Was später als unerträglicher Zwang empfunden wurde, war zunächst eine heilsame Schule. Wo sonst als bei dem französischen Drama boten sich Übungsbeispiele für eine Elementargrammatik schauspielerischer Technik, die die Regellosigkeit und die wildwüchsigen Naturalismen der Stegreiflaune bannte? „Nur bei dem Franken war noch Kunst zu finden“, sagt Schiller in dem Gedicht an Goethe, als er Voltaires Mahomet auf die Bühne brachte, und seine Verse rechtfertigen eigentlich mehr die weit zurückliegende Gottschedsche Periode als die Rückfälle des Weimarer Klassizismus:

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden:
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist.
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist.

Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Szene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Ob Gottsched selbst die Hingabe an das Franzosentum nur als Übergangsstufe zur Ausbildung eines eigenen nationalen Stiles auffaßte? Ohne sich das Vergrößerungsglas des Monomanen aufdrängen zu lassen, der in Gottsched den Vorläufer Bismarcks pries, braucht man seine Wirksamkeit doch auch nicht bloß mit dem vernichtenden Blick Lessings anzusehen. Die Anerkennung des ehrlichen Wollens darf man sich weder durch Gottscheds dichterische Unfähigkeit, noch durch seine ungeschickte Pedanterie, noch durch die Widerstände, denen er nicht gewachsen war, verdunkeln lassen. An einem Beispiel kann wenigstens gezeigt werden, daß er nicht gesonnen war, die deutsche Bühne in sklavischer Abhängigkeit von der französischen zu belassen. Gegen das Auftreten eines antiken Helden in moderner Gesellschaftstracht empörte sich sein gelehrter Wahrheitssinn. Er war der erste, der auf historische Kostümechtheit drängte, aber er fand damit weder bei Schauspielern noch Zuschauern Verständnis. So wurde der Versuch, Cato in Römertoga erscheinen zu lassen, auf

der Leipziger Bühne böswillig zu einer Posse gestempelt, die seine Autorität lächerlich machte.

Für sein Reinigungswerk hatte sich Gottsched mit dem Ehepaar Neuber verbündet. Die Advokatentochter aus Reichenbach und der ehemalige Studiosus, der mit ihr durchgegangen war, genossen kaum mehr gesellschaftliches Ansehen als das Ehepaar Melina im „Wilhelm Meister". Als Karoline Neuber in tiefem Elend gestorben war, weigerte man ihrem Sarg den Eingang durch die Pforte des Kirchhofs. Den Ruf einer sittenlosen Komödiantin hatte indessen die Mutter des deutschen Schauspiels nicht verdient. Das Privatleben der Neuberschen Truppe war ein patriarchalisches Idyll; die Frau Direktor führte selbst die Küche, und das Personal mußte sich die freie Kost mit Kostümflicken und Dekorationsmalen abverdienen; Philinen und Mariannen wurden nicht geduldet. Die Schauspieler waren Söhne guter Familien, und Neuber konnte in einer Eingabe rühmen, daß sie nicht den verrufenen Kreisen vagabondierender Komödianten angehörten, sondern vor Ergreifung ihres Metiers ihre Studien excolieret. Gleichwohl war es eine vorurteilsfreie Tat, daß die Leipziger Magnifizenz zu dem Schauspielervolk herabstieg. Für diesen Einsatz seines ganzen Ansehens verschrieb sich die Neubersche Truppe den Reformplänen Gottscheds.

Soweit geschäftlicher Vorteil und literarische Grundsätze Hand in Hand gingen, war das Zusammenarbeiten leicht. Wenn Harlekin feierlich von den Brettern verbannt wurde, so war das nicht nur ein Tribut an Gottschedsche Theorien, sondern zugleich ein Schlag gegen die Konkurrenz eines Leipziger Harlekindarstellers, der das kursächsische Privileg besaß; überdies konnte die lustige Person, des bunten Jäckchens entkleidet, als Peter rasch wieder auf die Bühne schlüpfen. Das muntere Naturell der Neuberin gefiel sich nach wie vor in burschikosen Hosenrollen, die ihr beim akademischen Publikum Beliebtheit verschafften. Aber auf dem tragischen Kothurn schuf die tapfere und kluge Künstlerin einen neuen deklamatorischen Stil, der erst später, als ihm Aufgaben zu weiterer Entwicklung fehlten, durch monotones Skandieren und weinerlichen Singsang lächerlich wurde. Die Schauspielkunst hatte, um Bahn zu brechen, das ihrige getan; nachdem der erste Sieg erfochten, lag es bei der Literatur, für Nachschub zu sorgen. Und als Gottscheds Kraft gegenüber dem Ernährungsproblem des Spielplanes versagte, waren Verstimmungen unausbleiblich.

Daß es zum Bruche kam, brachte der Neuberin mehr Schaden als Gottsched. Er fand Ersatz bei Johann Friedrich Schönemann, der mit seiner 1740 in Lüneburg gesammelten Truppe während einer Abwesenheit der Neuber in Leipzig Fuß faßte, das Wohlwollen Gottscheds gewann und sich das Monopol der „Deutschen Schaubühne" sicherte. So hieß Gottscheds Sammlung, der bald eine „Schönemannsche Schaubühne" folgte. Nach den Neuberschen Grundsätzen

wurden auch bei Schönemann Deklamation und körperliche Bewegung dem Gesetz der Wohlgefälligkeit unterstellt. Einen wichtigen Posten hatte der Tanzmeister inne, der den Anfängern die Grundregeln der Schauspielkunst beibrachte: wie man den Körper mit Anstand trage; wie ein Drittel des Gesichts dem Mitspieler, zwei Drittel dem Publikum zugewandt sein müsse; wie bei Bewegungen der rechten Hand der linke Fuß, bei Hebungen der linken Hand der rechte Fuß vorzusetzen sei usw. Die Armbewegungen, die mit langsamer Hebung des Oberarmes einsetzten, verliefen in sanfter Wellenform gemäß dem Gesetz der Schönheitslinie, die etwa gleichzeitig Hogarth in der Schlangenwindung entdeckte. Alle Gesten waren mehr malend als ausdrückend; sie illustrierten das Wort durch äußere Nachbildung des Vorstellungsgehaltes, statt dem Affekt nachzugeben. Ebenso lastete die Deklamation mehr auf dem einzelnen Worte, als daß sie von leidenschaftlichem Gefühl getragen wurde. Diese rationalistische, mehr oratorische als theatralische Vortragsweise war der auf die Schauspielkunst übertragene Gottschedianismus; in der Literatur wie auf dem Theater war dieses Prinzip unproduktiv, aber es bereitete den Boden für künftige schöpferische Kräfte. Johann Georg Brandes, dessen Selbstbiographie den Unterricht bei dem Schönemannschen Tanzmeister in der eben gehörten Weise schildert, ist kein großer Schauspieler geworden; aber auf anderen Mitgliedern dieser Truppe, auf Konrad Ekhof, Sophie Schröder, Konrad Ackermann, beruhte die Zukunft der deutschen Bühne. Wenn Ekhof später als der mächtigste Theaterredner des Jahrhunderts glänzte, trug die elementare Sprachschulung ihre Früchte. Allerdings waren die Rollen, an denen dieser Künstler sich auswuchs, andere, als der Schönemannsche Spielplan bot.

Das einzige dramatische Talent aus dem Gottschedschen Kreise war der später abtrünnige Johann Elias Schlegel, dessen Stücke eine Zeitlang die Stütze des deutschen Spielplanes bildeten. Als 1766 ein neuer Theaterbau auf der Ranstädter Bastei in Leipzig eingeweiht wurde, konnte zur Eröffnung kein anderes Werk gewählt werden als Schlegels „Hermann", das erste deutsche Nationaldrama. Goethe, der damals als junger Student unter den Zuschauern saß, erinnerte sich noch nach Jahrzehnten des zwiespältigen Eindrucks dieser Aufführung, die für seine eigene Dichtung von Bedeutung wurde. Angetan durch das nationale Thema, kalt gelassen durch die Entfernung der Sitten, suchte er in der vaterländischen Geschichte nach näherliegenden Stoffen und machte an der Schwelle der Neuzeit halt.

Zwischen der Leipziger Aufführung des „Hermann" und Goethes „Götz von Berlichingen" besteht auch ein äußerer Zusammenhang. Derselbe Theaterdirektor Koch, der in Leipzig auf die Neuber und Schönemann gefolgt war, wagte es 8 Jahre später in Berlin, das erste Ritterdrama auf die Bühne zu bringen. Hatte er schon beim „Hermann" andeutungsweise das Kostüm der

alten Germanen von der Gesellschaftstracht unterschieden, so ließ er für den „Götz von Berlichingen" durch den Kupferstecher Meil eigene Kostüme entwerfen und wurde so der Schöpfer der sogenannten altdeutschen Theatertracht (Abb. 31). Gottscheds Grundsätze kamen damit zum Siege in einem Stil, der allerdings alles andere als gottschedisch war. Einige Jahre danach vollbrachte Charlotte Brandes in Gotha das Wagnis, als Ariadne in einem Kostüm aufzutreten, das auf die Autorität beratender Altertumskenner hin als echt altgriechisch angesehen wurde (Abb. 32).

Die Mode der Ritterdramen, die nach Goethes Vorgang die Bühne eroberten, betäubte unter Waffengeklirr und wütenden Affektausbrüchen jede besonnene Vortragskunst und brachte den heroischen Stil zur Entartung. Inzwischen aber war die bürgerliche Schauspielkunst zum Siege gelangt. Der Wendepunkt ist der 10. Juli 1755, da Lessings „Miß Sara Sampson" durch die Ackermannsche Truppe im Exerzierhaus zu Frankfurt a. O. zur ersten Aufführung kam. „Die Zuschauer haben 3½ Stunden zugehört, stille gesessen wie Statuen und geweint", lautet der Bericht eines Augenzeugen. Es ist das erstemal, daß wir das Verhalten des Publikums als Einheit erwähnt finden. Wie ganz anders benahmen sich ein Vierteljahrhundert später die Mannheimer Zuschauer bei der Erstaufführung von Schillers „Räubern": „Das Theater glich einem Irrenhaus; rollende Augen, geballte Fäuste, heisere Aufschreie im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme. Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Türe. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung bricht." Die Wirkungen, die Lessings und Schillers Erstlingstragödien auslösten, sind bezeichnend für die Grundverschiedenheit der Werke. Sie sind ebenso charakteristisch für den Unterschied der Zeiten. Was für die Geniezeit rasende Ekstase, das bedeutete für die beginnende Zeit der Empfindsamkeit die stille Träne der Rührung. In ihrer Art beruhte die Ergriffenheit aber beide Male auf demselben Grunde einer unmittelbaren Nähe des Gegenstandes. Die Offenbarungen der Bühne stiegen auf aus der eigenen Zeit und Gesellschaft; die Schicksale berührten das Lebensgefühl jedes einzelnen Zuschauers und zwangen zum Miterleben und Mitleiden; Menschen von Fleisch und Blut versetzten durch ihre Worte das allgemeine Empfinden in Schwingung. Die Prosa, die sie sprachen, war nicht die Rede des Alltags; im einen Fall war es Briefstil, im anderen pathetische Rhetorik; aber die Schauspielkunst erreichte durch ungezwungene Bewegung und warme, zum Herzen dringende Gefühlstöne den Eindruck lebensvoller Naturwahrheit.

An den bürgerlichen Trauerspielen der Engländer Lillo und Moore wie an den rührenden Komödien Frankreichs hatte die Ackermannsche Truppe diesen realistischen Stil entwickelt; die Schönemannsche Schule, aus der sie hervorgegangen war, hatte für die äußere Beherrschung der Ausdrucksmittel

den Grund gelegt; aber nun kam noch etwas anderes hinzu; nämlich die Individualität des Schauspielers, die in der Rolle aufging und sie durch persönliche Auffassung beseelte. Wenn Sophie Schröder, die in zweiter Ehe mit Ackermann verbunden war, in einer leidenschaftlichen Szene zu natürlichen Tränen hingerissen wurde, die ihr Sprache und Fassung raubten, so wurde das Publikum durch diese Lebenswahrheit erschüttert. Auch Ackermanns gemütvolle Persönlichkeit erwärmte durch echte Herzenstöne und launigen Humor. Konrad Ekhof, der sich 1764 zur Ackermannschen Truppe gesellte, fand also ebenbürtige Partner. Wenn er dann noch einmal vorübergehend zu Schönemann zurückkehrte, so nahm er in Schwerin Gelegenheit zur Errichtung einer theatralischen Akademie, die die jungen Schauspieler zur geistigen Auffassung und seelischen Durchdringung ihrer Rollen anhielt. Er blieb bis an sein Ende der Lehrmeister der jungen Generation, und die Schüler, die er später in Gotha ausbildete, haben danach in Mannheim Schillers „Räuber" zum Siege gebracht.

Lessing hatte an den letzten Proben der „Miß Sara Sampson" persönlich teilgenommen und auf die Darstellung eingewirkt. Er liebte den Umgang mit Schauspielern und war dabei nicht nur der Gebende, sondern auch der Empfangende. Die Wechselwirkung zwischen Dichter und Darsteller war für jede der Künste ein Gewinn; Lessing aber war auch als Kunsttheoretiker interessiert. Das Verhältnis von Kunst und Natur in der Menschendarstellung des Schauspielers regte zur kritischen Stellungnahme zwischen zwei entgegengesetzten Theorien an. Nach der Auffassung, die der Italiener Riccoboni vertrat, war die Schauspielkunst eine Summe erfahrungsmäßiger Übung und handwerksmäßiger Regeln, durch deren kaltblütige Anwendung der Darsteller den Eindruck der Naturwahrheit erreichte, ohne sich in leidenschaftlicher Anteilnahme an der Rolle zur Übertreibung hinreißen zu lassen. Der andere Standpunkt war der des Franzosen Remond de Ste. Albine, wonach wahres Spiel sich nur als unwillkürlicher Ausdruck tiefster seelischer Erregung und selbstvergessener Hingabe an die Rolle einstellen konnte. Bis zu einem gewissen Grade trat dieser Gegensatz in der Verschiedenheit der Schönemannschen und Ackermannschen Truppe gerade damals in praktische Erscheinung. In weiterem Sinne kann man sagen, daß hier bereits der später erst in der Poetik ausgetragene Gegensatz zwischen dem rationalistischen Grundsatz der Naturnachahmung und der Lehre vom schöpferischen Genie sich andeutete. Lessing fand für das Urproblem der Schauspielkunst die einzig mögliche Lösung in der psychologischen Erfahrung, daß die mechanische Ausführung von Ausdrucksbewegungen rückwirkend den natürlichen Affekt erzeugt, daß z. B. die Nachahmung der Symptome des Zornes einen Zorneszustand hervorruft, und daß demnach die Gestikulation den Schauspieler in die Seelenverfassung der Rolle hinüberführt. Das Nacherleben des denkenden Künstlers geht über in das echte Erleben,

das nur dem starken Temperament gegeben ist, und so wird aus einem Doppelzustand von Wollen und Müssen, von Ich und Nichtich, von Selbstbeobachtung und Selbstvergessenheit die Wahrheit des Spieles geboren.

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eines nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

Nicht nur in diesen Versen, auch in einem eigenen Werk: „Der Schauspieler", das leider über die erste Skizze nicht hinausgekommen ist, wollte Lessing den Gegensatz zum Einklang bringen. Sein System der Schauspielkunst, das von der Oberfläche mechanischer Regelgebung zu den tieferen Aufgaben der Charakterauffassung geleitet hätte, wäre mit der Ausbildung eines nationalen Schauspielstiles, der in Schröder seinen Meister fand, Hand in Hand gegangen. Freilich kam dabei nur der einzelne Darsteller in Frage. Mit dem Kunstwerk des Zusammenspiels hat sich die Theorie des 18. Jahrhunderts noch so gut wie gar nicht befaßt; auch in der Praxis fehlte der zwischen Schauspieler und Dichter wirkenden Mittelkraft jede Anerkennung; die Regie beschränkte ihre Aufgaben gerade auf das Notwendigste und fand bei den Schauspielern Widerstand, bei der Kritik keine Förderung.

Der Erfolg der „Miß Sara Sampson" war von nachhaltendem Einfluß auf Lessings Auffassung von der tragischen Wirkung. Nicht nur im Überschwang des Siegesgefühls wollte er den allerungestaltesten Menschen, wenn er nur lebe, lieber als den schönsten Marmor des Praxiteles, wollte er lieber den Kaufmann von London (Lillos bürgerliches Trauerspiel, das er an Stelle seines eigenen nennt) als den Gottschedschen Cato geschaffen haben. Daß die Träne des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit die einzige Absicht des Trauerspiels sei, bleibt der leitende Gesichtspunkt in seiner Erklärung des Aristoteles, die den Dualismus von Furcht und Mitleid aufhebt, indem sie auch die Furcht nur als das auf uns selbst bezogene Mitleid faßt. Für alle Tragik ist die rührende Wirkung der greifbare Schlüssel. Das rührende Familiendrama ist nur der eine Eingang, und Lessing verzichtete darauf, den erkämpften Weg breit zu treten; jeder neue Plan ist der Versuch, eine neue Pforte zu öffnen: „Faust" greift auf das deutsche Volksschauspiel zurück; „Kleonnis" wendet sich dem hohen Stil und der neuen Form des Blankverses zu; „Emilia Galotti" dem Leidenschaftsdrama sozialer Gegensätze. Und mit diesem Probestück seiner dramaturgischen Grundsätze und praktischen Bühnenerfahrung schenkt er endlich der deutschen Schauspielkunst große Charakterrollen, an denen sie ihre Kraft entfalten konnte.

Zwischen „Miß Sara Sampson" und „Emilia Galotti" aber liegt ein halbes Menschenalter. Inzwischen ist Lessing mit der Ackermannschen Truppe noch einmal in Hamburg zusammengetroffen. Dort war Ackermann, nachdem er das deutsche Sprachgebiet von Rußland bis zur Schweiz durchquert hatte,

seßhaft geworden und hatte im Jahre 1765 auf dem Opernhof ein eigenes Schauspielhaus errichtet (Abb. 33). Es erscheint wie ein Symbol für den Wandel der Zeiten, daß an derselben Stelle, wo man das baufällige Opernhaus des 17. Jahrhunderts abgetragen hatte, nun die Bühne entstand, die als erste den Namen Nationaltheater in Anspruch nahm. Mit der stehenden Bühne, die dem Nomadentum ein Ende machte und durch stetige Einwirkung die Heranbildung eines Publikums ermöglichte, war indessen erst ein Punkt der Forderungen, die sich an diesen Namen knüpften, erfüllt. Um ihnen weitere Rechnung zu tragen, nahm ein Konsortium von Bürgern im Jahre 1767 dem Prinzipal die Leitung aus der Hand und sorgte durch Heranziehung der besten künstlerischen und literarischen Kräfte für vielversprechende Einführung eines Unternehmens, dessen kurze Lebensdauer ohne Lessings Dramaturgie schwerlich berühmt geworden wäre. Daß die große Idee als Deckmantel für allerlei selbstsüchtige Ränke mißbraucht wurde, war der eine Grund des Mißlingens. Schwerer wiegt der tiefere Grund, daß die Zeit für die Durchführung der Idee noch nicht reif war, weil dem Nationaltheater ein ausreichender nationaler Spielplan fehlte. Die Schauspielkunst war dem Drama vorangeeilt. So ist die produktive Kritik der Hamburger Dramaturgie, soweit sie an die gespielten Stücke anknüpft, vorwiegend negativ, und die ergreifende Selbstkritik des Verfassers, der die lebendige Quelle nicht in sich fühlte, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, gehört gleichfalls in die Geschichte des Unternehmens. Hatte man doch in Lessing ursprünglich den Theaterdichter, nicht den Kritiker gesucht.

Nach dem Zusammenbruch der Hamburger Entreprise scheint zunächst alles, was man erstrebt hatte, verloren: die Truppe geht wieder auf Wanderschaft; sie zersplittert sich; der alte Prinzipal wird als Retter begrüßt; Teile der Truppe finden an kleineren Höfen, in Weimar zunächst, dann in Gotha, schließlich in Mannheim einen Rückhalt, den das deutsche Bürgertum aus eigener Kraft noch nicht bieten konnte. Aber nur äußerlich erscheint dieser Rückzug als Niederlage. Der bürgerliche Stil trat nun vor die Hofkreise, die bisher allein dem fremden Geschmack gehuldigt hatten. Nun hätte sich ein gleiches Mißverhältnis herausstellen können, wie bei Gottscheds Verpflanzung des heroischen Stiles vor ein bürgerliches Publikum. Aber die Lebenswärme der deutschen Kunst, die ihre Wurzeln bereits in die Tiefe des Volksbewußtseins gesenkt hatte, vermochte auch die höheren Schichten der Gesellschaft zu durchdringen, und wenn es so schien, als ob die Höfe den Trümmern des ersten deutschen Nationaltheaters Zuflucht böten, so zog die Idee in Wirklichkeit als Sieger ein. Das Hoftheater wurde den Gedanken des Nationaltheaters unterworfen. In der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts werden sogar die Hoftheater beinahe die einzigen Träger dieses Gedankens.

In Wien und Mannheim wurde zunächst der Name aufs neue aufgenommen. „Zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredlung der Sitten zu wirken“,

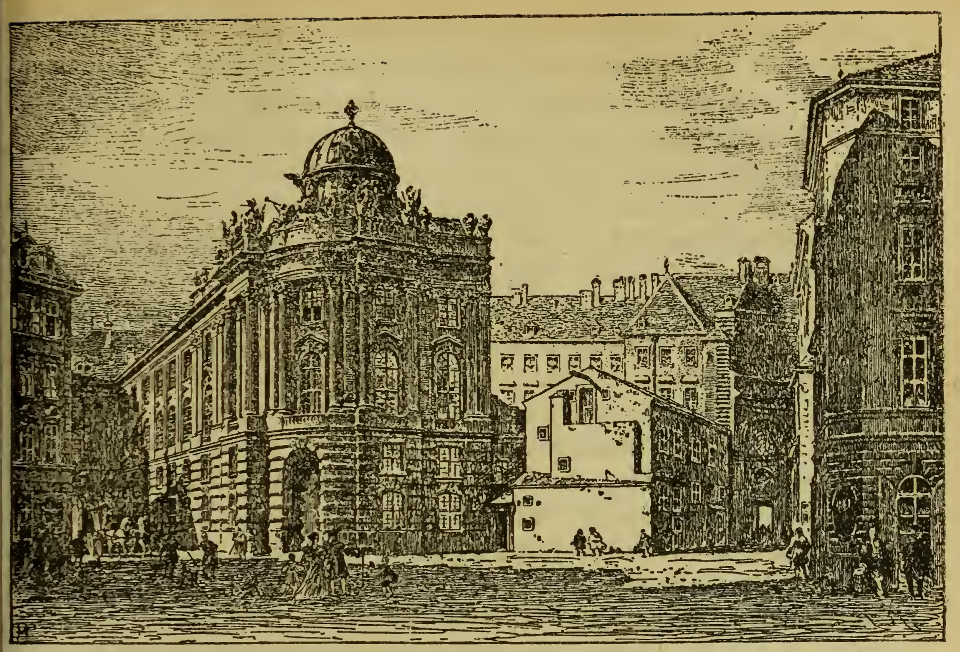


Abb. 34. Das alte Hofburgtheater. Aus „Die Theater Wiens", Verlag d. Ges. f. vervielfält. Kunst.

war die Bestimmung, mit der Kaiser Josef II. das deutsche Schauspiel im Theater an der Burg (Abb. 34) im Jahre 1776 zum Nationaltheater weihte. Ein Jahr später folgte der Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz, nachdem er seine französische Schauspieltruppe entlassen hatte. Wenn Wien schon vorausgegangen war mit einer republikanischen Theaterverfassung, die dem Ausschuß der Schauspieler Anteil an der Bühnenleitung verlieh, so war man in Mannheim noch mehr darauf bedacht, die erzieherische Bedeutung des Theaters auf künstlerische Erziehung und geistige Hebung des Schauspielerstandes zu gründen. Dazu schien die Bahn frei, nachdem die Tyrannis des Unternehmertums gebrochen war.

Schließlich war es aber doch der zielbewußten Willenseinheit eines künstlerisch hochstehenden Prinzipals vorbehalten, die deutsche Theaterkunst des 18. Jahrhunderts auf ihren Gipfel zu führen. Friedrich Ludwig Schröder, der Stiefsohn Ackermanns, eroberte den verlorenen Hamburger Boden zurück und schuf im Bretterbau des alten Nationaltheaters eine Musterbühne, die nicht nur stilbildende Kraft über ganz Deutschland ausstrahlte, sondern auch dem Spielplan neue reiche Provinzen gewann.

Der tote Punkt, auf dem sich das deutsche Drama am Ende der sechziger Jahre noch befunden hatte, war wenige Jahre später überwunden. Jetzt war mit Lessings „Emilia Galotti" ein Muster dramatischer Technik erschienen, als später Nachzügler des Preisausschreibens, mit dem Lessing und seine

Freunde bereits 1756 dem deutschen Trauerspiel hatten aufhelfen wollen. Schröder nahm den Gedanken des Preisausschreibens nach zwei Jahrzehnten wieder auf und gewann dadurch die junge Generation der Stürmer und Dränger für seine Bühne. Der Lessingsche Gedanke, daß Genie nur durch Genie entzündet werden könne, bestätigt sich jetzt in der fruchtbaren Wirkung Shakespeares. Der 17. Literaturbrief vom Jahre 1759 hatte zum erstenmal von einem deutschen Nationalgeschmack gesprochen, der die Grundrichtung der deutschen Bühne bestimmen müsse; der germanische Geschmack führte zu Shakespeare, nicht zu den Franzosen. Die „Hamburger Dramaturgie" hatte auf die inzwischen erschienene Übersetzung Wielands hinweisen können, Schröder tat den weiteren Schritt, diese Übersetzung auf die Bühne zu bringen. Einzelne ungeschickte Versuche waren vorausgegangen, aber nun erst (1776) hielt von Hamburg aus Shakespeare seinen feierlichen Einzug auf dem deutschen Theater, nicht mehr in dem bettlerhaften Inkognito, in dem die Wandertruppen des 17. Jahrhunderts ihn herumgeschleppt hatten, freilich auch noch nicht im Königsmantel seiner wahren Pracht. Denn die Form der Wielandschen und Eschenburgschen Übersetzung war Prosa, wie sie Herr Jourdain der bourgeois Gentilhomme nicht besser sprechen konnte.

Der erste deutsche Shakespeare paßte sich seiner Umgebung durch bürgerliches Gewand an. Die bürgerliche Illusionsbühne war auf die zahlreichen Verwandlungen der Oper nicht mehr eingerichtet. Unter dem Einfluß von Diderots Theorien, wonach die Bühne den unbeachteten Beobachter gewissermaßen durch das Schlüsselloch einer imaginären vierten Wand ein Stück Wirklichkeit schauen ließ, das sich ohne jede Rücksicht auf das Publikum abspielte, war der Sinn für täuschende Naturtreue und Intimität der Bühnenausstattung gewachsen. Bereits wurden Versuche gemacht, bei Zimmerdekorationen die unechte Perspektive der Kulissen, die jede Aufstellung wirklicher Möbel unmöglich machte, durch Seitenwände zu ersetzen. Das Experiment der geschlossenen Zimmerdekoration, das auch Schröder in den neunziger Jahren wagte, scheiterte vorerst daran, daß die Bühne das aus den Seitengassen fallende Licht nicht entbehren konnte. Je mehr sich aber der Realismus in Hintergründen, Kulissen und Versatzstücken verstärkte, desto größere Mühe machten die szenischen Veränderungen, die sich innerhalb des Aktes bei offener Bühne vollziehen mußten. Bei der französischen Einheitsdekoration war man nur gewohnt, daß im Zwischenakt die Kronleuchter sich herabsenkten, um vom Lichtputzer in Behandlung genommen zu werden. Nun aber sah man bei verwandlungsreichen Stücken mitten im Akt auf ein schrilles Pfeifensignal Türen mit Menschenfüßen anrücken, Tische aus dem Boden emporwachsen und Bäume in ihn zurückkriechen. Um die Pausen und Illusionsstörungen bei den Shakespeare-Aufführungen auf ein Mindestmaß zu beschränken, war es nötig, durch Verschiebungen, Zusammenziehungen und Weglassung ein-

zelner Auftritte ohne Schonung des planmäßigen Aufbaus die szenischen Ansprüche zu vermindern; auch in der Beschränkung der Personenzahl, in der Milderung der Kontraste, in der Gradrichtung problematischer Charaktere kam die Vereinfachung als Grundsatz der Shakespearebearbeitung zum Ausdruck.

Das Publikum verlangte ebenfalls Rücksicht: es wollte gerührt, nicht erschreckt sein. Als der tragische Schluß des Othello in Hamburg zum erstenmal aufgeführt wurde, gab es im Zuschauerraum Ohnmachten und Frühgeburten; die Wiederholung mußte dafür sorgen, daß Othello und Desdemona am Leben blieben, ebenso wie Hamlet und König Lears Cordelia. So wurde Shakespeare dem Familiendrama angenähert.

Nicht immer freilich hatte das Publikum seinen Willen; nach der kühlen Aufnahme Heinrichs IV. wurde gleich für den folgenden Tag die Wiederholung angesetzt, „in der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk immer besser wird verstanden werden". Mit derselben schulmeisterlichen Zähigkeit, mit der Schröder hier den aufklärerischen Erziehungsgedanken des Theaters vertritt, hat er am Ende des Jahrhunderts in seiner letzten Direktionsperiode an einem hausbacken-bürgerlichen Spielplan festgehalten, innerlich unberührt durch den neuen Geist des klassischen deutschen Dramas wie durch die kongeniale sprachliche Form, mit der nun erst die Romantik Shakespeare wirklich einzudeutschen unternahm.

Gleichwohl ist die bürgerliche Einkleidung Shakespeares eine notwendige Durchgangsstufe gewesen. Ohne die in der Schule des bürgerlichen Trauerspiels gewonnene Verinnerlichung hätte die deutsche Schauspielkunst überhaupt nicht die Einfühlungskraft besessen, um sich an solche Lebensfülle psychologischer Probleme zu wagen. Von nun an traten hinter der Charakterauffassung alle anderen schauspielerischen Aufgaben zurück.

Mit der Verkörperung großer problematischer Charaktere aber gelangte die Individualität des Darstellers in den Vordergrund. Eine nachteilige Folgeerscheinung der überragenden Einzelleistungen wurde das überhandnehmende Virtuosentum. Nicht nur die Mode des Monodramas bot gefeierten Darstellerinnen der Ariadne (Abb. 32) und Medea Gelegenheit, allen Beifall für sich allein in Beschlag zu nehmen, sondern noch reicherer Lorbeer fiel jetzt den Darstellern der großen Shakespearerollen zu. In der seit Mitte des Jahrhunderts aufgekommenen Theaterkritik wandelte sich die erstrebte Theaterkultur in Theaterkultus. Sensationelles Interesse für die Persönlichkeiten gefeierter Darsteller, emsige Kolportage von Klatsch und Anekdoten, bewunderndes Augenmerk für Effekthascherei und Mätzchen machen sich in den Theaterzeitschriften breit. Bilder des ersten Hamletdarstellers Brockmann sah man nicht nur in den Almanachen und in eigenen Stichen (Tafel 5 Abb. 35), sondern auf Tabaksdosen und Spielkarten; ein weiblicher Hamlet wagte sich mit Felicitas Abbt in Gotha auf die

Bühne; die aufkommenden Gastspielreisen reizten ein fast sportliches Interesse vergleichender Bewertung.

Schröder selbst war allem Virtuosentum abhold. Wenn er in drei so verschiedenartigen Rollen glänzte wie Hamlet, Lear und Falstaff, so war das keine Rollensucht, die man eher Ekhof zum Vorwurf machen konnte, sondern der künstlerische Wagemut einer erstaunlichen Wandlungsfähigkeit und einer sicheren Herrschaft über alle darstellerischen Mittel. „Schröder spielte keine Rolle gut, denn er war immer der Mann selbst", schrieb ihm Klopstock ins Stammbuch. Schröders eigenes Bekenntnis aber lautete: „Es kommt mir gar nicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nichts mehr und nichts weniger. Dadurch muß jede werden, was keine andere sein kann." In der ersten Hamletaufführung begnügte er sich mit der Rolle des Geistes; immer wußte er sich in einer für die Mitspielenden vorbildlichen Weise dem Zusammenspiel einzuordnen. So haben auch seine Gastspiele allerorten eine fruchtbare Saat ausgestreut. Noch 1798, als im Weimarischen neudekorierten Theatersaal der Kunst Thaliens eine neue Ära eröffnet wurde, sprach der Prolog zum „Wallenstein" die Hoffnung aus, daß die Kunst Schröders den Weg weisen werde:

Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urteil höhere Gesetze.

Als Vorbild des Serlo in Goethes „Wilhelm Meister" war bereits der musterhafte Theaterdirektor zu Ehren gekommen; nun sollte auch dem großen Schauspieler Schröder der Lorbeer Weimars dargebracht werden. Der Wunsch kam nicht zur Erfüllung. Dagegen konnte Schillers Prolog bereits auf das vorausgegangene Gastspiel eines andern „edlen Meisters" hinweisen, des Berliner Theaterdirektors August Wilhelm Iffland, der seinerzeit als erster Darsteller des Franz Moor in Mannheim berühmt geworden war. Wenn also die Weimarer Schauspielkunst durch auswärtige Einflüsse unmittelbar befruchtet wurde, so sind diese eher von Mannheim als von Hamburg ausgegangen. Die Reaktion war indessen mehr negativ als positiv.

Zwischen Hamburg und Mannheim bestand durch die Truppe Seylers und durch die Schule Ekhofs ein alter Zusammenhang, um dessen Erneuerung sich der Intendant Wolfgang Heribert v. Dalberg bemüht hatte, als er 1780 Schröder auf dem neuen Nationaltheater auftreten ließ. Im Anschluß daran forderte er drei seiner Schauspieler auf, es der Reihe nach dem Vorbild in der Rolle des König Lear gleichzutun. Diese undurchführbare Zumutung, die den Gedanken der Gastspielpädagogik pedantisch unterstrich, kennzeichnet die schulmeisterliche Art, in der der Mannheimer Intendant auf seine Schauspieler einzuwirken suchte. Was er theoretisch erstrebte und was er erreichte, geht aus den Mannheimer Ausschußprotokollen hervor, in denen Erörterungen über

dramaturgische Preisfragen sowie Beurteilungen des Spiels niedergelegt sind. In der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Natur redet der Intendant einer bewußten Kunstübung das Wort, während die jungen Schüler Ekhofs, namentlich Iffland, alle Wahrheit des Spiels nur von Laune, Feuer, Empfindung und in der Rolle aufgehender Begeisterung erwarten. In der Praxis aber reichte gerade Ifflands künstlerisches Temperament doch nicht aus, um sich durch geniale Inspiration tragen zu lassen; seine intellektuelle Kunst gewann ihre Lebenswahrheit vielmehr aus einer zusammengesetzten Fülle feiner Schattierungen, realistischer Beobachtungen, wohlbeobachteter Einzelzüge. Der Mannheimer Stil, dessen vornehmster Vertreter Iffland wurde, hatte mit der gespreizten Tanzmeistergrazie der Leipziger Schule nichts mehr gemein, aber von dem Gleichmaß der Schröderschen Kunst wich er nach der Seite einer allzu verstandesmäßigen Natürlichkeit ab. Während die jungen Heißsporne nichts Verächtlicheres kannten als die konventionelle Pose und die deklamatorischen Tiraden französischer Spielkunst, mußte der Intendant in seiner Beurteilung der Aufführungen oftmals den nüchternen Konversationston tadeln.

Eine der von Dalberg aufgestellten Fragen betraf auch das Wesen der Nationalschaubühne: Wodurch kann ein Theater Nationalschaubühne werden, und gibt es wirklich schon ein deutsches Theater, welches Nationalschaubühne genannt zu werden verdient? Die Frage blieb unbeantwortet. Hätte sie nach den Erfahrungen des ersten deutschen Nationaltheaters in Hamburg gelöst werden müssen, so wäre die Existenz eines Nationaldramas als erste Vorbedingung zu nennen gewesen. Die Idee war seit Joh. El. Schlegel erstarkt. In seiner Theorie der schönen Künste (1771) unterschied der Schweizer Ästhetiker Sulzer drei Gattungen des Dramas. Die erste ist belustigend und unterhaltend; die zweite zielt unter dem Schein der Ergötzlichkeit auf Unterricht und Bildung der Gemüter; der dritten aber liegt ein besonderes Nationalinteresse zugrunde: „diese Gattung würde das vornehmste und sicherste Mittel sein, auf öffentliche Tugend abzielende Gesinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteste fühlbar zu machen."

Sulzer wies auf einen Vorschlag Rousseaus, in Bern, Zürich oder im Haag die ehemalige Tyrannei des österreichischen Hauses vorzustellen. Rousseausches Republikanertum war, wie der Verfasser des „Fiesco" in Mannheim erfuhr, den Pfälzern fremd. Dafür begünstigte man Ritterdramen von pfälzischem Lokalinteresse. Der künftige deutsche Nationaldramatiker aber, der mit den „Räubern" hier seinen ersten Triumph gefeiert hatte, wurde durch den Zusammenhang mit dieser Bühne weiterhin in den bürgerlichen Stil gedrängt. Als Mannheimer Theaterdichter tritt er in Wettbewerb mit dem Familiendramatiker Iffland, bis ihm der pfälzische Horizont zu eng wird und er, den Sprung vom Kleinbürgerlichen ins Weltbürgerliche wagend, sich mit seinem „Don Carlos" der ganzen Menschheit ans Herz wirft. In Mannheim aber blieb nach Schillers

Fortgang der bürgerliche Stil an der Tagesordnung; Dalbergs Bemühungen um Shakespeare hatten keinen dauernden Erfolg; die Versandung des Spielplanes leitete den Niedergang der Bühne ein, der durch die Franzosenkriege besiegelt wurde.

Iffland verließ das sinkende Schiff und übernahm 1796 die Direktion des Berliner Nationaltheaters, die bisher die zwei Professoren Engel und Ramler geführt hatten. Daß durch königlichen Erlaß nun ein Schauspieler mit der Leitung betraut wurde, verstieß eigentlich gegen die Idee des Nationaltheaters, das ja gerade aus dem Mißtrauen gegen das Prinzipaltum hervorgegangen war. Um so mehr ehrte diese Ernennung den ganzen Stand, für dessen Hebung und Ansehen gerade Iffland wie kein anderer gerungen hatte.

Für die weitere Entwicklung des Theaters in Deutschland bedeutete Ifflands Übersiedlung nach dem Norden einen Kompromiß. Weder war seine Persönlichkeit so stark, noch sein Programm so engherzig, daß er es versucht, geschweige denn erreicht hätte, die Einheit des Mannheimer Stiles nach Berlin zu verpflanzen. Hier lebte aus den Zeiten der Kochschen und Döbbelinschen Truppe noch die Tradition des verfallenen heroischen Stiles; hier vertrat Fleck als ein mit glänzenden Gaben ausgestatteter Heldendarsteller die Schule Schröders; da Iffland selbst auf das Auftreten nicht verzichtete, kamen also alle Darstellungsarten zur Geltung. Ebenso reichhaltig war der Spielplan. Iffland war zu klug und bescheiden, die Meisterwerke der Weimarer klassischen Dichtung hinter seinen eigenen Familiendramen zurücktreten zu lassen, und mit den großen theatralischen Mitteln, über die er gebot, verlieh er den Aufführungen einen opernhaften Glanz, wie ihn das deutsche Schauspiel bisher noch nie gesehen hatte. Freilich bedeutet großer Aufwand noch keinen großen Stil. Das Wort der Dichtung verlangte andere Pflege, als eine in Roheiten des Ritterdramas und Plattheiten des Familienstückes gelockerte Vortragskunst bieten konnte. Verse zu sprechen, hatten sich auch die Schauspieler der besten Bühnen entwöhnt. Friederike Unzelmann, die gefeierte Berliner Schauspielerin, ließ sich die Rolle der Maria Stuart in Prosa ausschreiben, weil ihr ohne das ein sinnvoller Vortrag nicht möglich schien. Iffland selbst, der ein Feind des Verses und ein Freund der Improvisation war, hielt es für erlaubt, die gehobene Sprache gelegentlich durch ein eingefügtes „O Gott!" oder andere Interjektionen natürlicher zu gestalten. So blieb im Feierkleid außergewöhnlicher Pracht doch die Prosa des Alltags an der Herrschaft.

Wieviel schlimmer aber sah es erst auf den kleinen Bühnen aus, denen künstlerischer Wille und Mittel gebrachen. In welcher Armseligkeit trotz bedeutender Einzelleistungen die durchschnittlichen Bühnenverhältnisse sich bewegten, spricht aus der kläglichen Tatsache, daß Schiller im Jahre 1786 nur an zwei deutsche Theater, nämlich an Schröders Hamburger und Dalbergs Mannheimer Bühne, seinen „Don Carlos" in Versen hatte geben können,

während er für die anderen Truppen eine elende Prosabearbeitung herstellte, die man als Versündigung des Dichters gegen sein eigenes Werk auffassen müßte, wenn sie nicht das einzige Mittel gewesen wäre, dem Werk Zugang zu verschaffen. Auch den „Wallenstein" begann Schiller noch in Prosa, bis die neuerscheinende metrische Shakespeareübersetzung Schlegels sein Schifflein hob und Goethes Theaterleitung ihm die Sicherheit künstlerischer Verwirklichung verlieh.

In Weimar fanden sich endlich Dichtung und Theater zusammen. Bisher war die Schauspielkunst vorausgeeilt; das Drama hatte sich dem Theater angepaßt; die erfolgreichsten Stücke waren von Schauspielern für den Tagesbedarf der Bühne geschrieben oder dafür zurechtgeschnitten worden. Jetzt ging die Dichtung voraus und zwang die Schauspielkunst, ihr zu folgen. Der Geist gewann die Herrschaft über den Körper. Was an der Elbe, an der Donau und am Rhein noch nicht vollauf gelungen, an der Ilm ward es zur Tat:

> Meine Ufer sind arm; doch hört die leisere Welle,
> Führt der Strom sie vorbei, manches unsterbliche Lied.

Ein neuer heroischer Stil wurde gegründet. Laut erscholl der Ruf nach dem großen gigantischen Schicksal; vernehmlich erklang die Absage an die armselige Spiegelung des Alltages. Der Naturalismus wurde über Bord geworfen. Die Spirale der Entwicklung führte damit wieder zu einer ähnlichen Lage, wie sie zur Zeit Gottscheds gegeben war. Nur daß damals eine fremde Dichtung herbeigeholt werden mußte, um das Schauspiel zu reformieren, während jetzt eine eigene Dichtung nach der Schauspielkunst rief. Nicht im Zeichen der Franzosen, sondern in dem einer Weltliteratur, zu der die wahre Antike, der wahre Shakespeare und ein zwischen diesen beiden Polen seinen Weg suchendes deutsches Drama gehörten, wurde ein klassizistischer Schauspielstil ins Leben gerufen. Als Goethe die beiden jungen Schauspieler Wolff und Grüner in der Lehre hatte, nahm er seine Beispiele aus Schillers „Braut von Messina", die eben damals einstudiert wurde.

Die „Regeln für Schauspieler", die als Protokolle dieses Lehrganges in Goethes Werke Aufnahme fanden, erinnern in ihrem Mechanismus vielfach an den Tanzmeister der Schönemannschen Truppe. Bei Goethes Anweisungen darf man nicht vergessen, daß sie ein Exerzierreglement für Rekruten und keine Quintessenz darstellerischer Kunst bedeuten. Nach diesem System freilich vermaß sich Goethe, aus jedem gradgewachsenen Grenadier einen tüchtigen Schauspieler zu machen. Die Individualität des Künstlers spielte keine Rolle, ja, sie mußte sich im Kunstwerk verlieren, so wie es ein Grundsatz der Schillerschen Ästhetik war, daß sich alles Stoffliche in der Form aufzulösen habe. Kein Virtuosentum wurde geduldet; der einzelne stand im Dienste des Ganzen. Ein einheitlicher Rhythmus der Bewegungen begleitete das Gleichmaß der Sprache.

Goethes Schule sorgte dafür, daß die Schauspieler Verse sprechen lernten, und

eine metrische Musterkarte wie Friedrich Schlegels „Alarcos“ war ihm trotz theatralischer Leblosigkeit wegen der Übung in „äußerst obligaten Silbenmaßen“ willkommen. Eine Schule war es im vollsten Sinne des Wortes: mit dem Taktstock wurde in der Probe das Tempo einstudiert; auf der wie ein Schachbrett eingeteilten Bühne wurde jede einzelne Stellung und Bewegung zum Zwecke eines dem Auge wohltuenden Zusammenklanges bestimmt. „Das Theater ist als ein figurloses Tableau anzusehen, worin der Schauspieler die Staffage macht“ — dieser Grundsatz beherrschte die Komposition der Bühnenbilder. Niemals durfte der Schauspieler diesen Eindruck auf das Publikum vergessen; es galt als eine mißverstandene Natürlichkeit, so zu spielen, als ob man unter sich sei; den Zuschauern den Rücken zu kehren oder nach dem Hintergrund zu sprechen, wurde als Verletzung des theatralischen Anstandes verurteilt.

Dabei wurde auf Farben- und Lichtwirkungen geachtet, deren Beobachtung dem Verfasser der Farbenlehre besonders am Herzen lag. Noch die Gespräche mit Eckermann enthalten die Regel: „Tritt ein Schauspieler mit einer roten Uniform und grünen Beinkleidern in ein rotes Zimmer, so verschwindet der Oberkörper und man sieht nur die Beine; tritt er mit demselben Anzuge in einen grünen Garten, so verschwinden seine Beine, und sein Oberkörper geht auffallend hervor.“ Durch solche Beobachtungen wurde auf Harmonie von Kostüm und Dekoration das Augenmerk gelenkt. Auch A. W. Schlegels Anweisung für seinen „Jon“, mit Rücksicht auf die perspektivische Verkürzung sei ein im Hintergrund stehender Schauspieler durch grelle Beleuchtung zu verkleinern, während Gestalten des Vordergrundes durch stärkere Schatten hervorzuheben seien, geht wohl auf Goethes Theatererfahrung zurück.

Alle diese Grundsätze zeigen die Kunst der Regie noch in den Kinderschuhen. Aber daß überhaupt ein einheitlicher Wille die Einzelleistungen bis ins kleinste der Gesamtwirkung des Kunstwerkes unterordnet, ist eine Erscheinung, die sich von den bisherigen Tendenzen des 18. Jahrhunderts abhebt. Goethes Theaterleitung, durch die bescheidensten äußeren Mittel zur Entsagung gezwungen, ist gleichwohl die Grundlage einer neuen Bühnenkunst, die erst im 19. Jahrhundert zur Entfaltung gelangte.

In anderer Hinsicht scheint dieses Theater wieder in frühere Zustände zurückzufallen. Als der große Gewinn des 18. Jahrhunderts galt die stehende bürgerliche Bühne in ihrer ständigen Wirkung auf das Publikum einer Stadt. Diesen Vorteil gibt Goethe zugunsten des alten Wandertruppendaseins preis. Alljährlich setzte sich von Weimar aus eine Karawane in Bewegung, die in 15 für das Personal bestimmten Zweispännern und zwei von 4 Pferden gezogenen Garderobe- und Dekorationswagen alles mit sich führte, was die Weimarer für ihre Gastspiele in Lauchstädt, Erfurt, Rudolstadt, Leipzig und anderen Städten brauchen. Allerorten werden sie dankbar begrüßt und erregen durch die strenge Stileinheit ihrer Kunst Bewunderung.

Löst sich dagegen ein einzelner Darsteller aus diesem Ensemble und tritt in andere Umgebung, so fällt die statuarische Einzelerscheinung in ihrer abgezirkelten Steifheit aus dem Rahmen. Später ist der ganze Weimarer Stil in den Ruf lebloser Starrheit gekommen, und die „Saat von Goethe gesät" gewann einen schlechten Ruf.

Eine gewisse Versteinerung scheint nach Schillers Tod eingetreten zu sein. Vielleicht bestand schon zu Schillers Lebzeiten ein latenter Gegensatz, indem die großzügige Theaterphantasie des temperamentvollen Dramatikers nach stärkerer Beweglichkeit und größeren äußeren Mitteln drängte. Für die Verwirklichung seiner letzten Dramen lenkten sich Schillers Blicke nach Berlin, und im letzten Lebensjahr trat er in ernstliche Verhandlungen über eine zeitweilige Übersiedlung. Vom Mittelpunkt des politischen Lebens aus auf ein großes Volk zu wirken und seine Zeit zu bilden, war die Verlockung, der Schiller bei körperlicher Gesundheit schwerlich widerstanden hätte. Mit dem stillen Bekenntnis: „Bin Weltbewohner, bin Weimaraner" konnte sich sein stürmischer Wirkungsdrang nicht bescheiden. Je politischer die Zeiten wurden, desto mehr riß es ihn hinaus auf das große Forum des öffentlichen Lebens. „Wallenstein", „Jungfrau von Orleans" und „Wilhelm Tell" sind Meilensteine auf dem Wege zum nationalen Volksdrama. Einen großen historischen Zyklus als Seitenstück zu Shakespeares Königsdramen aufzustellen, war ein Lieblingsgedanke, und mit Bedauern erkannte er, daß die deutsche Geschichte zu sehr auseinanderfalle, um in Hauptmomenten konzentriert zu werden. Hätte er Preußens Niederlage und Erhebung miterlebt, weit machtvoller noch als die Stimme aus dem Grabe wäre der Ruf des Lebenden zu den Zeitgenossen gedrungen.

Die preußische Hauptstadt wird im Anfang des Jahrhunderts der Brennpunkt des geistigen Lebens in Deutschland. Als die romantische Schule im Stammsitz der Aufklärung ihr Lager aufschlägt, berühren sich die Extreme des 18. und 19. Jahrhunderts. Alle Kräfte und Tendenzen strömen zusammen; alle Ideen der Zeit suchen hier ihre Verwirklichung. Auch Gedanken, die Schiller schon 1783 in seiner Mannheimer Rede: „Was kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?" ausgesprochen hatte, reifen genau 25 Jahre später in dem Vorschlag, ein preußisches Staatstheater als nationale Bildungsanstalt gleich Schule und Universität dem Kultusministerium zu unterstellen. Wilhelm v. Humboldt mag an dem Memorandum, das am 18. Dezember 1808 von Königsberg ausging, seinen Anteil gehabt haben; schon einige Monate vorher hatte der Freiherr von Stein den Vorschlag, das Theater der allgemeinen Polizei unterzuordnen, mit den Worten zurückgewiesen: „Theater ist Bildungsanstalt; die Polizei kann nur negativ wirken." Trotzdem kam 1810 unter dem Fürsten Hardenberg das Theater als eine „Anstalt zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen" unter die Aufsicht der Polizei, die dem

Unternehmer ohne weiteren Befähigungsnachweis den Gewerbeschein auszustellen berechtigt war.

Mit dem Plan des Jahres 1808, der auch an Ifflands nicht unberechtigter Angst vor dem Bureaukratismus Widerstand fand, ist die im 18. Jahrhundert entwickelte Idee vom Nationaltheater zum Höhepunkt ihrer Entfaltung gelangt als ein ergänzendes Gegenstück zu dem großen Erziehungsprogramm, das gerade damals Fichte als Erwecker des deutschen Nationalbewußtseins in seinen „Reden an die deutsche Nation" erscheinen ließ. Das gleiche Jahr 1808 bringt das Erscheinen von Goethes „Faust", Kleists „Penthesilea", Werners „Martin Luther". Hätte auch ein Schillersches Werk zu dieser Ernte gehören können, hätte Schiller damals noch gelebt und in voller Schaffenskraft an der Berliner Bühne gewirkt, hätte er Gelegenheit gehabt, Goethes Weimarer Stilgrundsätze zur lebendigen Geltung zu bringen und vor Erstarrung zu bewahren, wäre er unterstützt worden durch einen genialen Künstler wie Schinkel, der nicht allein in seinen Dekorationsentwürfen einen deutschen Stil begründete (Abb. 36 u. 37), sondern auch den Theaterbau, wie seine unausgeführt gebliebenen Reformpläne zeigen, von der Herrschaft des italienischen Opernhauses zu erlösen bestrebt war; hätte neben Schiller der Dramatiker Preußens auf der Berliner Bühne sein Recht gefunden; wäre Kleists „Penthesilea" neben Goethes „Faust" zur Aufführung gelangt — das Jahr 1808, das für den Wiederaufbau Preußens und für die Grundlegung des neuen Reiches so wichtig geworden ist, hätte die Erfüllung der Idee vom deutschen Nationaltheater bedeuten können.

V. Festspieltheater.

Haben wir nun das deutsche Nationaltheater, das vom 18. Jahrhundert ersehnt wurde und an der Schwelle des 19. Jahrhunderts der Vollendung so nahe schien? Die Hoffnungen sind noch nicht erfüllt, das unbefriedigte Verlangen lebt in der ganzen Folgezeit weiter, wachgehalten durch die Kritik der bestehenden Zustände und durch unermüdliche Vorschläge organisatorischer Umgestaltung. Als Frucht der Revolutionsjahre, die so manche Aufklärungsidee wieder belebten, wächst der Reformgedanke um die Mitte des Jahrhunderts aufs neue an: im gleichen Jahre 1849 haben sich Eduard Devrient mit seiner Schrift: „Das Nationaltheater des neuen Deutschland" und Richard Wagner mit seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" an die Ministerien ihrer Länder gewandt. Aber auch in der Gegenwart sind die alten Forderungen des Staatstheaters, der schulmäßigen Ausbildung und Prüfung der künstlerischen Kräfte, der behördlichen Reinigung und Beaufsichtigung des Spielplanes noch nicht verstummt. Trotzdem hat sich die Entwicklung im ganzen in entgegengesetzter Richtung bewegt; vom Staatstheater sind wir weit entfernt, aber auch Hoftheater und

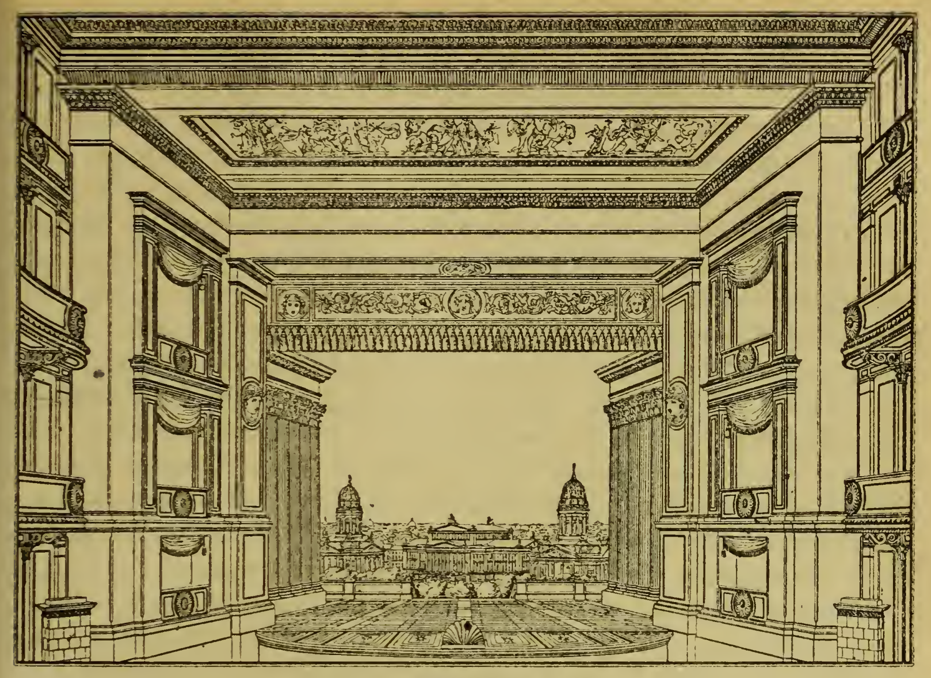


Abb. 38. Das Schauspielhaus in Berlin.

Stadttheater haben durch die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewährte Gewerbefreiheit an Boden verloren; die Verwaltung im öffentlichen Interesse und die bureaukratische Bevormundung des Theaters hat sich trotz besten Willens und Verschwendung großer Mittel ebensowenig als Allheilmittel bewährt als die Spende des Schillerpreises das Nationaldrama auf der Höhe halten konnte.

Im Jahre 1821 wurde das von Schinkel erbaute Königliche Schauspielhaus am Gendarmenmarkt in Berlin eingeweiht (Abb. 38). In welchem Gegensatz steht diese Akropolis des deutschen Schauspiels zu den Bretterbuden und Scheunen, in denen die herumziehende Kunst des 18. Jahrhunderts ihr Obdach suchen mußte! Aber wenn in 4 Jahren ein volles Jahrhundert seines Bestehens zu überblicken ist, so wird man doch keiner einzigen Periode gedenken können, in der dieser Tempel wirklich das Nationalheiligtum des deutschen Volkes bedeutet und seine Kunst eine führende Rolle im deutschen Geistesleben gespielt hätte. Das Theater ist kein Museum, in dem die Ewigkeitswerte der Kunst für sich selbst sprechen, sondern eine Stätte der Arbeit. Die zur Schau gestellten Schätze müssen nicht nur vom Staub freigehalten, sondern immer und immer wieder aus den Kräften der eigenen Zeit neu geschaffen werden; „erwirb es, um es zu besitzen" ist das Gebot, nach dem auch mit diesem Erbe der Väter zu schalten ist.

„Schaffen Sie mir das beste Theater in Deutschland, und sagen mir dann, was es kostet“, soll Fürst Hardenberg zu seinem Intendanten gesagt haben. Die Geschichte des Berliner Schauspielhauses beweist, daß das beste Theater kein käuflicher Artikel ist. Gewiß gehören zum Theaterspielen dieselben drei Dinge wie zum Kriegführen: Geld, abermals Geld und zum drittenmal Geld. Aber wir wissen, was noch nötiger zum sieghaften Kriegführen ist: der Feldherr. Einen überlegenen Strategen hat das Berliner Schauspielhaus nie besessen. Und wenn es ihn gewonnen hätte, so wäre ihm die unbeschränkte Vollmacht versagt worden, die allein dem künstlerischen Walten freie Hand gibt. Nur die durchgreifenden Persönlichkeiten genialer Theaterleiter aber haben die Geschichte des deutschen Theaters gemacht. Nicht die Heldentaten einzelner Kämpfer. Zahllos sind die Namen bedeutender Schauspieler, die die Kapitel der Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts füllen: die Ludwig Devrient, Karl Seydelmann, Theodor Döring, Bogumil Dawison, Joseph Lewinski, Friedrich Mitterwurzer, Adalbert Matkowsky, Joseph Kainz, die Sophie Schröder, Marie Seebach, Charlotte Wolter sollen unvergessen bleiben. Aber die Kapitelüberschriften tragen die Namen der großen Theaterfeldherren.

Vielleicht seine größte Zeit als Nationaltheater hatte die Berliner Bühne noch in den Jahren von Preußens tiefster Not gehabt, als Ifflands Zähigkeit im Theater das letzte Bollwerk gegen den französischen Eroberer verteidigte. Ifflands Nachfolger, der erste Generalintendant Graf Moritz v. Brühl, trug den Lohn davon. Die namhaftesten Schauspieler wurden nach Berlin berufen und ein so ungleiches Paar wie der Klassizist Pius Alexander Wolff und das romantische Genie Ludwig Devrient vor denselben Wagen gespannt. Ifflands Berufung nach Berlin hatte eine Vermählung des bürgerlichen und heroischen Stiles bedeutet — eine Konvenienzehe freilich, denn nun gingen äußerer Dekorationsprunk und hausbackener Vortrag nebeneinander her. Der aristokratische Sportsinn des gräflichen Intendanten aber lenkte den heroischen Stil in die Bahnen antiquarischer Theaterschneiderkunst.

In dem Kostümwerk, das die beiden Berliner Bühnen 1819 herauszugeben begannen, steht der Satz: „Sobald der theatralische Kostümier nicht mehr der Wahrheit und dem folgt, was diese gebietet, sondern nur nach Geschmack verfahren und verändern will, so gibt er der Kritik eines jeden einzelnen dadurch das ungeheuerste Feld, denn wer mag entscheiden, wenn es nur auf Geschmack ankommen soll.“

Die pseudowissenschaftliche Objektivität, die dem Spotte solche Blößen gab, war leicht zu widerlegen durch die Bemerkung, daß die angebliche Wahrheit von jedem Schneider der alten Zeit ausgelacht worden wäre, daß dieser banale Naturalismus erst in der Verwendung echter alter Kostüme sein Ziel finde und daß man strenggenommen für Wallenstein das wirkliche Koller beschaffen müsse, in dem er ermordet worden sei. So Ludwig Tieck, der

der naiven Einfalt des Theaterkostüms das Wort redet und es wieder auf den Standpunkt von 1790, auf Engels und Schröders Kleiderordnungen zurückschrauben möchte, da etwa acht verschiedene Kostüme für die Vergegenwärtigung aller Zeiten und Länder, vom biblischen Altertum bis zur Gegenwart, von Asien bis Amerika ausreichend erschienen. Trotzdem ist im Anschluß an die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, die es verstand, Wahrheit und Geschmack in Einklang zu bringen, die Entwicklung des historischen Theaterkostüms ihren Weg weiter gegangen (Abb. 39—43).

In einer anderen Beziehung scheint Tieck selbst vom Historismus nicht ganz frei. Er war der erste, der aus Studien über die Beschaffenheit der alten englischen Bühne eine Vorstellung von dem dekorationslosen Theater Shakespeares gewann und die Forderung aufstellte, auf diesen Boden zurückzukehren. Damit wurde er der Vorläufer der Münchener Shakespearebühne und aller modernen Reformbestrebungen der Stil- und Reliefbühne.

Die Theaterauffassung der Romantik führte einen Zweifrontenkrieg. Auf der einen Seite gegen den Naturalismus des bürgerlichen Theaters für die Idealität der Bühne. Auf der anderen Seite gegen die flitterhafte Pappendeckelwelt des heroischen Kulissentheaters für eine echte Plastik der Theaterarchitektur. Der einheitliche Grundsatz war Verzicht auf aufdringliche Illusion, die statt poetischer Täuschung ein gaukelndes Hintergehen anstrebe, Ablehnung aller erschöpfenden oder überladenen Ausstattung, die die Aufmerksamkeit von Wort und Dichtung abziehe, Beschränkung auf wenige tonangebende Andeutungen, die die Phantasie des Zuschauers nicht bevormundeten, sondern anregten. Unter Preisgabe der erlogenen Tiefendimension des italienischen Kulissentheaters sollte vorwiegend auf dem schmalen Streifen einer durch Teppiche behangenen Vorderbühne gespielt werden; echt wie der Hintergrund sollte auch die Beleuchtung sein: Tageslicht statt des verzerrenden Rampenlichtes. Natürliche Mittel als Symbole einer höheren Wirklichkeit.

Für Shakespeares Text wurde durch die Beseitigung des herkömmlichen illusionistischen Bühnenapparates die Befreiung von den Verstümmelungen der Schröderschen Theaterbearbeitungen ermöglicht. Die Aufführung des ungestrichenen Textes war für die Romantik, die dem deutschen Shakespeare seine poetische Form geschenkt hatte, ein Evangelium, und nur die dekorationslose Bühne versprach die Verwirklichung. Aber auch für lebende Dichter war das Guckkastentheater der eigenen Zeit viel zu sehr auf eine Befriedigung des Auges gerichtet, durch die das Wort der Dichtung beeinträchtigt wurde. Ohne Sehnsucht nach der sichtbaren Bühne nahm Heinrich v. Kleist Deklamationsunterricht, um seinen „Robert Guiscard" selbst vortragen zu können, und seine „Penthesilea" war nach Goethes Wort für ein unsichtbares Theater bestimmt, das da kommen sollte. Tieck selbst, „das größte mimische Talent, das die Bühne nicht betreten hat", wußte als genialer Vorleser seine Zuhörerschaft in den

Bann des Wortes zu zwingen. Aber auch seine Theaterreformpläne, die er spielend in der Novelle „Der junge Tischlermeister" entwickelte, blieben Worte. Als er später Einfluß auf die Leitung des Theaters in Dresden und Berlin erhielt, vermochten sich die literarischen Interessen des kritischen Anregers gegen den Schlendrian der Schauspieler und das Philisterium des Publikums nicht durchzusetzen.

Ein Teil der Tieckschen Forderungen wurde durch eine stärkere Persönlichkeit aufgenommen: durch Karl Lebrecht Immermann. Als Immermann an das Düsseldorfer Landgericht kam, stand die rheinische Kunststadt in ihrer medizäischen Periode. Die Akademie unter Schadows Leitung blühte; farbenfrohe Feste, prächtige Aufzüge und Liebhaberaufführungen wurden von der Künstlerschaft veranstaltet. Immermann selbst förderte das Interesse für die dramatische Kunst zunächst durch öffentliche Vorlesungen, aber das war für seine tatkräftige Natur nur ein Behelf, ein Klavierauszug statt der Partitur. Da sich Ohr- und Augenkunst so von zwei verschiedenen Seiten entgegenkamen, war die Gelegenheit zur Vereinigung gegeben, sobald die Resonanz der Öffentlichkeit gesichert war. An anderen Orten hatte bereits das Publikum die Initiative ergriffen und durch Gründung von Theateraktienvereinen seinen Gesamtwillen zum Ausdruck gebracht: in Braunschweig war auf diese Weise der ideelle Gedanke der Hamburger Entreprise glücklicher als im 18. Jahrhundert verwirklicht worden. August Klingemann hatte von 1818—1831 das durch die erste Aufführung von Goethes Faust berühmt gewordene dortige Theater geleitet und in seiner ganzen Führung Goethes Grundsätze verwirklicht: Unterdrückung des Rollenfaches, Unterordnung der einzelnen unter die Gesamtwirkung, malerische Gruppierung der Szene, Zusammenstimmen aller Teile zu einem Ganzen. Die Aufeinanderfolge Goethe-Klingemann-Immermann erscheint durch das Zahlenspiel des Zufalles wie eine planmäßige Ablösung. Hatte Klingemann im Jahr von Goethes Rücktritt den Braunschweiger Theaterverein gegründet, so trat ein Jahr nach Klingemanns Ende und in Goethes Todesjahr der Düsseldorfer Theaterverein zum Zweck der Veranstaltung von Mustervorstellungen ins Leben.

In Düsseldorf wurde unter Immermanns Leitung die Weimarer Tradition im romantischen Fahrwasser fortgesetzt. Eine feste künstlerische Willenseinheit gab dem Schauspiel geschlossene Form: „des Dichters Werk entspringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desselben auch nur aus einem Haupte hervorgehen." Damit ist die Mission des Regisseurs als Statthalter des Dichters ausgesprochen. In mühevollem Nachschaffen des Werkes wurde jede Aufführung bis ins einzelne vorbereitet. Auf Leseproben, die auch mit einzelnen Schauspielern vorgenommen wurden, folgten Zimmerproben, und dann erst Theaterproben. Eine ausgezeichnete Reihe von Einzelkräften wurde ausgebildet, ohne daß dem Virtuosentum Raum gegeben wurde.

Kaum fünf Jahre hat diese deutsche Musterbühne bestanden. Während das Braunschweiger Theater 1826 durch die Übernahme von seiten des Hofes gerettet wurde, ging Immermanns Schöpfung 1837 wegen des mangelnden Zuschusses von 4000 Talern ein. Vielleicht ist sie durch diesen Sturz vor allmählichem Sinken bewahrt worden. Denn ob die außerordentliche Kraftanspannung, durch die allein Außergewöhnliches geleistet werden konnte, auf die Dauer möglich war, ob die aufopfernde Hingabe nicht schließlich einer Abstumpfung unterlegen wäre, bleibt die Frage. Eine gewisse Verstimmung geht schon aus der Klage Immermanns hervor, daß das Theater nicht nur bei besonderen Festen mitwirke, sondern zur Tagesspeise geworden sei. „Dadurch tritt die Sache aus der rein künstlerischen in die vermischte Sphäre und muß immer nach kurzem Kampfe dem gemeinen Sinne zur Beute werden." Die Kehrseite der stehenden Bühne kam nun, nachdem der erstrebte Gewinn erreicht war, zum Vorschein. Ein anderer Romantiker, Aug. Wilh. Schlegel, hatte sich wegen der bürgerlichen Stetigkeit, die zu einer Verpflegungsanstalt für versauerte Talente führte, bereits gegen die Idee des Nationaltheaters überhaupt erklärt, und Tieck hatte angesichts des drohenden Philisteriums sogar wieder für das vagabundierende Künstlertum der alten Wandertruppen eine Lanze gebrochen. Immermanns Äußerung deutet voraus auf einen anderen Ausweg aus der bürgerlichen Alltäglichkeit; die Erkenntnis, daß das Theater nur dann seine volle künstlerische Höhe wahren könne, wenn es auf festliche Gelegenheit beschränkt sei, enthält bereits den Leitgedanken, der für die weitere Entwicklung im 19. Jahrhundert bestimmend wird.

Nach dem Ende der Düsseldorfer Unternehmung war Immermann für die Leitung des Berliner Hofschauspiels in Aussicht genommen. Vielleicht wäre ihm an dieser Stelle die Gelegenheit zu großen Neuerungen gegeben worden; vielleicht hätte sich seine Kraft an der Riesenaufgabe verzehrt. Ehe der Plan greifbare Gestalt annahm, machte Immermanns früher Tod im Jahre 1840 den Hoffnungen ein Ende. Berlin kam wieder um die führende Rolle. Die Hegemonie fiel in den folgenden Jahrzehnten an Wien.

In der Kaiserstadt hatte Joseph Schreyvogel als Sekretär und Dramaturg des Burgtheaters bis 1826 eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet; er hatte das klassische Drama als Fundament des Nationaltheaters betrachtet und an gewähltem Spielplan eine vortrefflich zusammengestellte Truppe geschult. Dann war eine Zeit des Verfalls eingetreten, den die geringere künstlerische Kraft und Gewissenhaftigkeit Deinhardsteins und Holbeins, die zu ihrem Vorgänger Schreyvogel ungefähr in demselben Verhältnis standen wie Friedrich Halm und Eduard Bauernfeld zu Grillparzer, unter der Oberhoheit gräflicher Oberstkämmerer und Intendanten nicht aufzuhalten vermochten. Aber vom Jahre 1848 ab wehte ein frischerer Wind, und nacheinander erhielten zwei Vertreter der jungdeutschen Generation, emeritierte politische Dichter mit

großem, freiheitlichem Programm, die Leitung der kaiserlichen Bühne: Laube und Dingelstedt. Die Namen bedeuten einen Doppelgipfel der deutschen Theaterkunst und zugleich den denkbar größten Gegensatz. Der alte Dualismus von bürgerlichem und heroischem Stil offenbart sich aufs neue in stärkster Ausprägung.

Heinrich Laube führte die Direktion des Burgtheaters von 1849 bis 1867. Die Vollmachten, die der Bürgerliche in Anspruch nahm, verstießen gegen die heiligsten Institutionen des Hoftheaters, und nachdem die freiheitliche Strömung des Jahres 1848, die ihn emporgehoben hatte, wieder zerronnen war, wurde Laube durch einen adligen Intendanten verdrängt; er mußte im bürgerlichen Großstadttheater eine neue Wirksamkeit suchen. Aber durch sein 18jähriges Wirken war das Burgtheater zu dem geworden, was es, zehrend vom alten Ruhme, noch heute ist.

Von Immermann übernahm Laube den Grundsatz genauester Theaterproben. Jeder Satz, jedes einzelne Wort des Dialoges wurde auf seine Wirkung im Zusammenhang des ganzen Stückes eingestellt. Der Organismus der Dichtung wurde im Regiebuch gewissermaßen anatomisch zerlegt, damit das Gerüst hervortrete und in den kleinsten Fasern und Geweben der folgerichtige Zusammenhang erscheine. Die eindringende Aufmerksamkeit des Publikums zu beherrschen und zu lenken, war das Ziel, dem eine zur Meisterschaft entwickelte Sprechkunst und ein sorgfältig nuanciertes Spiel dienen mußte. Für solchen Rationalismus war die äußere Ausstattung nebensächlich. Für bürgerliche Stücke wurde die geschlossene Zimmerdekoration eingeführt, ohne daß irgendein Möbelstück mehr auf der Bühne zu sehen war, als die Handlung erforderte. Bei historischen Stücken wurde über Anachronismen hinweggesehen. Von dem Formalismus des Weimarer Stiles und seinem Streben nach schöner Erscheinung wollte Laube nichts wissen. In der spartanischen Einfachheit, die dem Worte zu desto überzeugenderer Wirkung verhelfen sollte, berührte er sich mit Tieck. Aber die Pietät gegenüber dem Dichter fehlte ihm; sein nüchternes Streben nach klarer Herausarbeitung schreckte vor Vergewaltigungen nicht zurück. Auch bei ihm blieb Cordelia am Leben, und wenn mit anderer Willkür Schröders aufgeräumt wurde, so blieb das Prinzip der Shakespearebearbeitung doch bestehen, wie denn überhaupt Schröders Bühnenstil als Vorbild galt. Unter den lebenden Dichtern wurde Grillparzer, der nach Schreyvogels Weggang in den Schatten getreten war, wieder hervorgezogen. Hebbel, dessen Problematik für Laubes geradlinige Nüchternheit zu kompliziert war, wurde vernachlässigt. Dagegen fand O. Ludwig Aufnahme und wurde dem widerstrebenden Publikum sogar aufgezwungen. In dem aufklärerischen Fanatismus, das Publikum erziehen zu wollen, wußte Laube auch ein unverstandenes Werk über eine Reihe von leeren Häusern hin durchzusetzen; mit derselben Zähigkeit hat er schließlich die französischen Konversationsstücke eingeführt,

deren zugespitzter Dialog und wohlberechneter Aufbau die Vorzüge seiner Theaterkunst zu besonderer Geltung gelangen ließ.

Kann man Laubes Kunst als Inhaltsregie bezeichnen, so war Franz v. Dingelstedt, der von 1871—1881 das Burgtheater leitete, der Meister der Formregie. Den hessischen Schulmeister hatten die langen Fortschrittsbeine aus dem bescheidenen Idyll des kosmopolitischen Nachtwächters auf das Hofparkett getragen, in eine Umgebung, der sich seine Weltgewandtheit rasch anpaßte. München und Weimar waren die Vorstufen auf dem Wege nach Wien; das München Pilotys und das Weimar Liszts brachten das Theater in Wechselwirkung mit den Schwesterkünsten der Malerei und Musik. Großzügiger und phantasiebegabter als Laube, wußte Dingelstedt den poetischen Gehalt jeder Dichtung herauszuholen und ihre Stimmung in allen bildlichen und musikalischen Wirkungen zur Geltung zu bringen. Sein Streben war weniger auf den Sinn gerichtet als auf die Sinne. Das Auge verlangte ebensoviel Befriedigung als das Ohr. Die Sprache war nur eines der theatralischen Mittel, die im Zusammenwirken aller Künste zu einem harmonischen Gesamteindruck führten. „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst und was nicht noch alles! Wenn alle diese Künste von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abend, und zwar auf bedeutender Stufe, zusammenwirken, so gibt es ein Fest, das mit keinem anderen zu vergleichen." So hatte Goethe zu Eckermann über die Gesamtwirkung des Theaters gesprochen. In Dingelstedt wurde der Renaissancegeist, der das Theater zum Lebensfest erhoben hatte, wieder lebendig, ohne daß er sich in seinen Mitteln bescheiden mußte wie Goethe, und ohne daß er in die sinnlose Verschwendungssucht des Berliner Operngeschmackes verfiel.

Mit noch stärkerer Intensität als Goethe strebte Dingelstedt nach bildlicher Wirkung der Szene; sein Kunstsinn stand unter anderen Eindrücken; er war nicht so sehr beherrscht durch die plastische Einzelerscheinung und die abgewogene Reliefwirkung, als durch die starke Bewegung, die wuchtige Massengliederung, die gewaltige Komposition des Freskostiles. Cornelius, Kaulbach, Piloty waren die Vorbilder der Gruppenstellungen. Als Untergrund für große Bildwirkungen wurde die Bühne aufgebaut; für die „Braut von Messina" bedurfte es einer großen Freitreppe, um den Chor zur Entfaltung zu bringen; am Schluß des „Wallenstein" öffnete der Gang, der in das Schlafgemach führt, den Durchblick auf das lebende Bild „Seni an Wallensteins Leiche", wie es Piloty gemalt hatte. So stützte sich die Regie bis zur Entlehnung auf die Vorarbeit der Malerei. Fehlte es im einzelnen auch nicht an Entgleisungen, so gewannen die bereits abgespielten Stücke des klassischen Spielplanes durch die zeitgemäße Einkleidung in den Stil der Münchener Historienmalerei einen neuen lebensvollen Glanz.

Dazu verlangte Dingelstedt, daß auch die kleinen Rollen mit den besten

Kräften besetzt waren. Er besaß nicht die lehrhafte Geduld Goethes, Immermanns, Laubes, um aus bescheidenen Anfängen eine Schule zu bilden, aber mit großen Mitteln zweckmäßig zu schalten und die vorhandenen Kräfte an den rechten Platz zu setzen, war seinem Herrschersinn gegeben. Daß er selbst ein uneinheitlich zusammengewürfeltes Ensemble mit überlegenem künstlerischen Willen zu durchdringen verstand, bewies das Gesamtgastspiel, zu dem er die besten Schauspieler der deutschen Bühne aus Anlaß der großen Ausstellung von 1854 nach München geladen hatte. Eine Auslese von Virtuosen, unter denen jeder einzelne zu Hause und auf Gastspielen das: „Lichter aus, mein Lämpchen nur!" als geheiligtes Vorrecht betrachtete, wußte er für einige Wochen zum selbstlosen Dienst und zur Unterordnung unter das Kunstwerk zu begeistern, und mit solchen Kräften — Heinrich Anschütz, Emil Devrient, Theodor Döring, Friedrich Haase, Amalie Haizinger, Marie Seebach — setzte er einen Spielplan in bengalische Beleuchtung, wie ihn das deutsche Theater noch nie in gleichem Reichtum auf einmal gesehen hatte: Lessings „Minna von Barnhelm", „Emilia Galotti" und „Nathan der Weise", Goethes „Clavigo", „Egmont" und „Faust" 1. Teil, Schillers „Kabale und Liebe", „Maria Stuart", „Braut von Messina", Kleists „Zerbrochener Krug". Es war eine Parade des deutschen Nationaldramas, und die Vorstellungen brachten nicht allein den Beweis, „es sei möglich, aus den vornehmsten deutschen Bühnen eine allgemeine deutsche Musterbühne zusammenzustellen, die berühmtesten Meister unserer Schauspielkunst, ohne Vorteil für ihr eigenes, einzelnes Interesse, durch rein ideale Zwecke in ein Ganzes zu verschmelzen und ein aus sämtlichen deutschen Stämmen, Staaten und Städten gemischtes Publikum zu erwärmen für die Darstellung klassischer Dichtungen durch klassische Darsteller", sondern nach der Meinung ihres Veranstalters sollten durch diese Gesamtgastspiele „neue Keime zu dem Zukunftsbilde eines deutschen Nationaltheaters" ausgestreut werden. Dies Zukunftsbild wich freilich merklich ab von den Vorstellungen des vorausgehenden Jahrhunderts, das gerade in der ständigen Wirkung der stehenden Bühne auf ein gleiches Publikum die Aufgabe des Nationaltheaters erblickt hatte.

In Wien brauchte Dingelstedt für sein Programm keine fremden Kräfte heranzuziehen. Den Grundsatz, durch Veranstaltung großer Zyklen den Spielplan über die Alltäglichkeit hinauszuheben, behielt er bei. Seine größte Tat in der Weimarer Zeit (1857—1867) war die Inszenierung der sämtlichen Shakespeareschen Königsdramen gewesen; diese Leistung wurde 1875 in Wien mit glänzenderen Mitteln wiederholt; nun erst sah die deutsche Bühne Shakespeare im heroischen Stile. Schon Schiller hatte den Plan erwogen, durch eine Bearbeitung der ganzen Reihe für das deutsche Theater eine neue Epoche heraufzuführen. Immer war dabei die Sehnsucht nach einem Zyklus aus der deutschen Geschichte als Gegenstück lebendig. Aug. Wilhelm Schlegel hatte

im Jahr nach Schillers Tod nach einer wachen, energischen und besonders patriotischen Poesie gerufen und nach einem Dichter, der „die Epochen der deutschen Geschichte, wo gleiche Gefahren uns drohten und durch Biedersinn und Heldenmut überwunden wurden, in einer Reihe Schauspiele, wie die historischen von Shakespeare, allgemein verständlich auf der Bühne darstellte". Adam Müller hatte den Gedanken wiederholt. Raupach hatte ihn breitgetreten durch den Vorschlag, die ganze Kaisergeschichte von Heinrich I. bis zum Westfälischen Frieden in 70—80 Dramen zu behandeln. Davon war sein Hohenstaufenzyklus zur Ausführung gelangt, dessen sechs Teile in Berlin gegeben wurden, ohne daß diese maskierten Familiendramen einen nachhaltenden Eindruck hinterließen. Auch die andern Hohenstaufendramen, die durch Raumers Geschichtswerk inspiriert worden waren, hatten die Hoffnungen enttäuscht. Nicht die deutsche Geschichte in ihrer vielfältigen Zersplitterung gab den Stoff, der der ganzen Nation gehörte, der ihr Wesen, ihr Werden, ihr Streben in großem Sinnbild zusammenfaßte. Solche Stoffe lagen dagegen in der deutschen Sage.

Mit der Erstaufführung der Hebbelschen Nibelungentrilogie in Weimar hatte Dingelstedt einem neuen Nationaldrama, das aus der deutschen Heldensage hervorging, zur theatralischen Erscheinung verholfen. In Wien bedachte er ein größeres Problem: den ganzen Goetheschen Faust für die Bühne zu gewinnen durch Verteilung des Zweitagewerkes auf eine Trilogie. Aber keine der stehenden Bühnen schien ihm der geeignete Schauplatz für das nationale Mysterium. Nur ein Publikum, das sich von aller Last des Alltags befreit hatte, konnte reine Empfänglichkeit aufbringen; diese festlich gestimmte Hörerschaft mußte sich zusammenfinden in einem freien neutralen Gelände, einem deutschen Olympia. Eine solche Weihestätte sah Dingelstedt in dem Festspielhaus zu Bayreuth. Unter dem Eindruck des großen Ereignisses, das die eben erfolgte Eröffnung dieses Kunsttempels für die deutsche Nationalkultur bedeutete, wollte er seine 1876 geplante Faust-Trilogie dorthin verlegen.

Richard Wagners Pläne, in die Dingelstedts Festspielgedanke einmündete, waren im Laufe eines Vierteljahrhunderts gereift. 1851 sprach der an Liszt gerichtete offene Brief über die Goethestiftung von einem eigenen Theater, „das dem eigentümlichsten Gedanken des deutschen Geistes als entsprechendes Organ zu seiner Verwirklichung im dramatischen Kunstwerke diene". Aus vorausgegangenem Studium des griechischen Altertums waren neue Ideen über die kulturelle Bedeutung des Theaters hervorgegangen, die bereits 1848/49 in dem Entwurf eines nationalen Staatstheaters zur Anwendung gelangt waren. Es war also auf dieselben Wurzeln zurückgegangen, aus denen das 18. Jahrhundert die heroische Richtung des Nationaltheaters entwickelt hatte. Die aufklärerische Auffassung des Theaters als Erziehungsinstitut wurde dagegen aufgegeben, und in der weiteren Entwicklung fiel auch der Gedanke

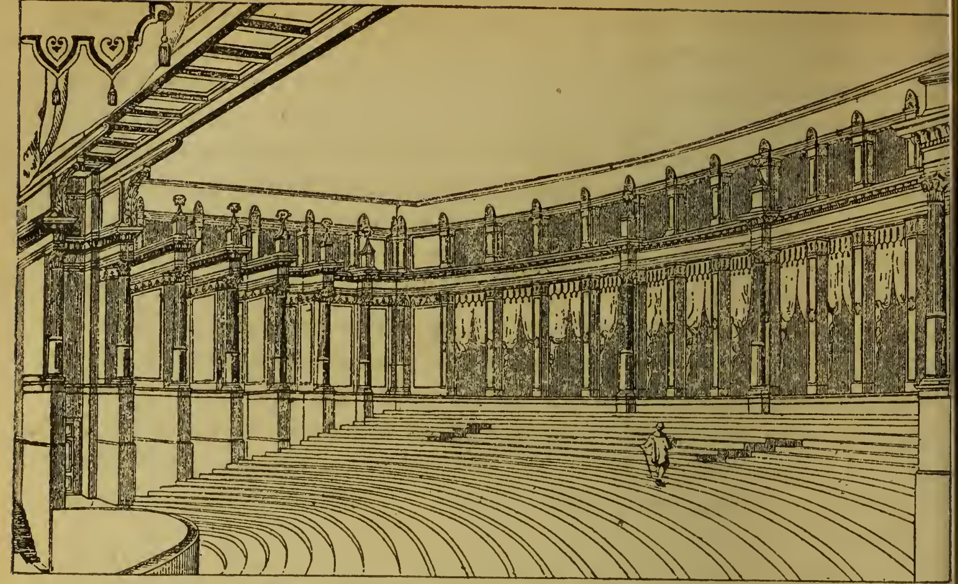


Abb. 44. Zuschauerraum des Bayreuther Festspielhauses.

eines doch immer äußeren Interessen dienstbaren Staatstheaters. Die autonome Kunst schuf sich durch die Hände ihrer gläubigen Jünger den eigenen Tempel. „Dies aber ist das Wesen des deutschen Geistes, daß er von innen baut: der ewige Gott lebt in ihm wahrhaftig, ehe er sich auch den Tempel seiner Ehre baut. Und dieser Tempel wird dann geradeso den inneren Geist auch nach außen kundgeben, wie er in seiner reichsten Eigentümlichkeit sich selbst angehört."

Nur den Lebensbedingungen reinster Wirkung dienend, verzichtet dies Eigenheim der deutschen Kunst auf allen konventionellen Prunk des Zuschauerraumes und macht sich frei von dem Atavismus der Renaissancetradition (Abb. 44). Wozu die kreisrunde Orchestra, da sie doch nicht mehr zum Aufenthalt des Chores dient? Wozu die umlaufenden Ränge, da es in der Mitte nichts zu schauen gibt? Wozu die kleinen Nebenbühnen der kostbar eingerahmten Logen, da im Zuschauerraum nichts zu zeigen und nichts zu verstecken ist? Die Gesetze der Bühnenperspektive erfordern parallele Sitzreihen; jeder Platz gewährt den geraden Ausblick in die Tiefe der Szene; in einheitlicher Blickrichtung strömt die Aufmerksamkeit der Bühne entgegen und flutet geschlossen zurück, gesättigt durch die volle Wirkung des Bildes. Die Verdunklung des Zuschauerraumes hebt allen zerstreuenden Einfluß der Realität auf; die Wirklichkeit versinkt; die Erscheinung gewinnt visionäre Kraft. Unsichtbaren Ursprunges dringt aus dem mystischen Abgrund des versenkten Orchesters die Welle der Töne und durchflutet den Raum, indem sie den Stufenbau der aufsteigenden Sitzreihen emporsteigt. Kein Platz ist bevorzugt vor dem anderen,

keiner dem andern im Wege; keine klassenmäßige Scheidung trennt die Menge, in der sich der einzelne selbstvergessen verliert. Dem Gesamtkunstwerk steht die Gesamtheit gegenüber, durch die Einheit der Wirkung zur Einheit verschmolzen.

Den Namen Nationaltheater wies Wagner zurück, denn nicht die Nation war es, die dieses Theater sich errichtet hatte. Begeisterte Freundschaft und hohe Gunst hatten die Bausteine gespendet; aus Freunden setzte sich die erste Hörerschaft zusammen, und diese Gemeinde wuchs und verbreitete sich über alle Länder der Erde, so daß Bayreuth schließlich eine internationale Sensation wurde. Diese Weltwirkung beweist, daß die stärkste Ausprägung nationaler Eigenart gerade der weitesten internationalen Geltung sicher ist.

In Wagners Musikdramen kommen fast alle Tendenzen, die das deutsche Theater durch Jahrhunderte bewegt hatten, zur Zusammenfassung. Mit dem Stoff des germanischen Mythus ist an die Uranfänge angeknüpft, aus denen sich ein nationales Kultdrama hätte entfalten können. Hatte das Mittelalter zwischen geistlichem Schauspiel und höfischer Epik keinen Zusammenhang herstellen können, so wird im Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal die Brücke geschlagen. Der Bürgersinn der Reformationszeit erfährt zur Ehre der deutschen Meister seine Rettung; damit wird die gemüt- und humorvolle Ursprünglichkeit des deutschen Volksdramas zu neuer Geltung gebracht. Daneben kommen wiederum alle Künste der theatralischen Maschinerie, die das Operntheater ausgebildet hatte, die Schwebemaschinen, die Feuerwerkseffekte, die Wandeldekorationen zur Anwendung. Hatte das 18. Jahrhundert an eine Reform der Oper durch „Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes" (Sulzer) und an die „Wiedergeburt einer edleren Gestalt des Trauerspiels" aus der Oper (Schiller) geglaubt, so erfüllen sich diese Hoffnungen. Herders Verlangen nach einer deutschen Oper „auf menschlichem Grund und Boden, mit menschlicher Musik und Deklamation und Verzierung, aber mit Empfindung" erscheint nunmehr geradezu als Prophetie: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird auf einen Mann führen, der, diesen Trödelkram wertloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsieht." Im Sinne des Weimarer Stiles war es, daß die unplastische Aufgeregtheit der Bewegung in musikalischer Eurhythmie überwunden wurde. Das Aufgehen der darstellerischen Individualität in dem einheitlichen Stil des Kunstwerkes, wie es Goethe und Schiller verlangt hatten, wurde durch die theatralischen Voraussetzungen des Wagnerschen Musikdramas erzwungen. Eine eigene Stilbildungsschule — auch das ein Bestandteil der Idee vom Nationaltheater — sorgte für lebendige Fortpflanzung der Tradition. Über die herabziehende Alltäglichkeit der stehenden Bühne, an der bereits die Romantiker Anstoß genommen hatten, trug das Außergewöhnliche der festlichen Veranstaltung hinaus.

So können wir die ganze Entwicklung, die durch den Lauf von Jahrhunderten zu verfolgen war, zurücklaufen: alles scheint in das Werk von Bayreuth einzumünden. Dazu gehören indessen nicht nur die nationalen Kräfte, die in der Entwicklung wirksam waren, sondern auch fremde Bestandteile, die der Oper von ihrem Ursprung her anhafteten. Mit der Konvention des italienischen Theaterbaues war zwar gebrochen. Aber die zerstreuenden Künsteleien der illusionistischen Dekoration und der Opernmaschinerie sind ohne Reformversuch übernommen worden. Hier besteht eine Lücke im nationalen Charakter des Gesamtkunstwerkes. Ein Franzose hat die ersten Entwürfe zur Tannhäuserdekoration geschaffen, ein Russe die des Parsifal. Für die Bühnenbilder des Nibelungenringes wollte Wagner die Phantasiekraft eines Böcklin gewinnen, aber die eigenwilligen technischen Ansprüche, die er stellte, waren mit einer echt künstlerischen Lösung der Aufgabe, die den Dekorationsstil in neue Bahnen hätte lenken können, unverträglich. „Kinder, schafft Neues, Neues, sonst hat euch der Teufel der Unproduktivität am Kragen", hat Wagner selbst seinen Helfern zugerufen. Aber der Doppelkraft des Musikers und Dichters stand eine gleichstarke bildende Schöpferkraft nicht zur Seite, so daß die dritte der Künste zu kurz kam. Hier ist denn auch die Stelle, wo das Bayreuther Gesamtkunstwerk sich zuerst als sterblich erwies, wo es der Zeit Tribut zahlt, da es nicht mit der Zeit zu gehen vermochte. In der Erlösung der Theatermalerei von dem Handwerksmäßigen, in der Öffnung der Tore für das Einströmen aller Tendenzen der zeitgenössischen und nationalen Kunst, in der plastischen Ausgestaltung der Bühne, in der Stilisierung der Dekoration durch das Künstlerauge starker Persönlichkeiten lagen Aufgaben, deren Lösung infolge der Gebundenheit des Operntheaters der Schauspielbühne vorbehalten blieb.

Für die Schauspielbühne war es ein Glück, daß ihr dieses freie Feld gelassen wurde, und daß sie späterhin die Gelegenheit ergreifen konnte, gegenüber der erdrückenden Übermacht, die das Operntheater mit Wagners Kunstwerk gewonnen hatte, durch neue Eroberungen emporzukommen. Zunächst wurde sie allerdings in den Schatten gedrängt. So war es schon zu den Zeiten Spontinis und Meyerbeers gegangen; jetzt war die Wageroper das Sonntagskind, das Schauspiel dagegen das Aschenbrödel des Alltags.

Für die Kunst des Vortrages war das Neue des Bayreuther Stiles darin gelegen, daß zielbewußt der Gesang auf dem deutschen Sprachausdruck und die Darstellung auf der Schauspielkunst aufgebaut wurde: „Erst wenn alle Darsteller ein gutes Schauspiel wirksam aufführen können, erhalten sie die Fähigkeit, auch das musikalische Drama, den Sinn der dramatischen Kunst überhaupt, angemessen richtig darzustellen." Auch dieser Umstand setzte das Schauspiel in Nachteil. Da seine volle Leistungsfähigkeit durch das Gesamtkunstwerk in Dienst genommen wurde, verlor es an Eigenwert und selbständiger Gel-

tung. Es war gewissermaßen das Boot, das den Ringenden ans Land getragen hatte, und das nun in die Wellen zurückgestoßen wurde, ziellos sich selbst überlassen, da die ideellen und materiellen Kräfte sich im Musikdrama erschöpften.

Der heroische Stil war in Bayreuth zur Vollendung gelangt. Für die weitere Entwicklung des bürgerlichen Stiles, die dem Schauspiel überlassen blieb, waren die Zeiten nicht günstig, denn in den Jahrzehnten nach der Reichsgründung ließ das deutsche Bürgertum im Genuß des Erreichten die Zielstrebenskraft vermissen, die es im 18. Jahrhundert und noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts besessen hatte. Der Spiegel, den es sich jetzt vorhielt, gab den Ausdruck öder Inhaltlosigkeit an ideellen Lebenswerten. So erklärt sich die traurige Erscheinung, daß zur selben Zeit, da der heroische Opernstil im Triumph nationalen Selbstbewußtseins die Welt eroberte, das bürgerliche Schauspiel sich wegwarf und der Fremde auslieferte. Die französischen Gesellschafts-, Thesen- und Sittenstücke, mit deren Einführung bereits Laube begonnen hatte, gewannen die Herrschaft über die deutsche Schauspielbühne.

Die Überlegenheit der französischen Technik und Routine war auf das sichere Zusammenarbeiten der Dramatiker mit dem Theater begründet. Auf den Pariser Bühnen wurden verhältnismäßig wenig neue Stücke einstudiert, aber diese wenigen mit vollendeter Sorgfalt; die zahllosen Proben gaben in zähem Fleiß nicht allein der Aufführung, sondern dem Stück selbst erst die endgültige Form. Die Skizze, die der Verfasser mitbrachte, wurde im Bühnenlicht fertiggestellt. Auf den deutschen Bühnen dagegen pflegte man weder den theaterfremden Autoren einen Einfluß auf die Aufführung zu gönnen, noch wandte man der Einstudierung die liebevolle Sorgfalt zu, die dem Werk eine ausgearbeitete Form gab. Lieblos wie die herkömmlichen Klassikeraufführungen waren auf den Durchschnittsbühnen auch die Neueinstudierungen; am bequemsten waren Theaterstücke, die sich selbst spielten; dazu war eben die Dutzendware, die aus Frankreich eingeführt wurde, und ihre deutsche Imitation gerade brauchbar. Schlendrian, künstlerische Gewissenlosigkeit, rohes Handwerk und brutaler Geschäftssinn machten sich breit, je mehr das Theater zum Gewerbe wurde. Wie harmlos waren noch die Schäden gewesen, die man früher bei dem Unternehmertum des einzelnen Prinzipals beklagt hatte, während jetzt der schmutzige Zwischenhandel der Agenturen jede künstlerische Kraft zum Gegenstand der Ausbeutung und alles Unkünstlerische zum Spekulationsobjekt zu machen begann, so daß die Herrschaft über das Theater mehr und mehr dem Börsengeist anheimfiel.

In der Wüste, die den schaffenden Idealismus verdorren ließ, war das kleine Hoftheater zu Meiningen eine Oase. Dort fand das Schauspiel besonders glückliche Bedingungen. Es war frei von der drückenden Verbindung mit der anspruchsvollen Oper, die ihm andernorts Licht und Lebensluft

nahm. In einer nie dagewesenen Personalunion war fürstlicher Mäzen, Intendant, Regisseur und Ausstattungskünstler hier vereinigt; dabei besaß der einheitliche Wille nicht allein eine äußere Autorität, die jeden Konflikt ausschloß, sondern eine innere Überzeugungskraft, die alle Mitwirkenden hinriß. Herzog Georg von Sachsen-Meiningen hatte bei dem Münchener Historienmaler Lindenschmidt studiert; er stand unter dem starken Eindruck von Kaulbachs Berliner Treppengemälden; angeregt auch durch englische Theaterausstattung, namentlich durch Charles Keans prunkvolle Shakespeareaufführungen, lenkte sein Kunstsinn in die von Dingelstedt eingeschlagenen Bahnen ein. Nur wurde die malerische Gruppenstellung im einzelnen mit mehr Sorgfalt herausgearbeitet und die belebte Masse in durchdringender Kleinarbeit individualisiert. Hier gab es keine oberflächlich einexerzierte Komparserie; jeder Figurant galt als eine persönliche Rolle, die von einem Schauspieler verkörpert wurde. Jeder einzelne hatte sich dem Ganzen unterzuordnen; die Stileinheit, die schon Goethe mit Unterdrückung alles Virtuosentums erstrebt hatte, wurde unter Aufgebot weit größerer Mittel zur Durchführung gebracht. Dazu kam ein strenger Sinn für historische Echtheit von Kostümen und Requisiten; aber das antiquarische Steckenpferd, das bereits der Berliner Intendant Graf Brühl geritten hatte, wurde durch künstlerischen Geschmack gezügelt. Die Kostüme waren mit den Dekorationen in Einklang gebracht; gemäß dem Grundsatz der Echtheit wurde auf die gemalte Ausstattung der perspektivischen Kulissen verzichtet; wertvolle alte Möbel lehnten sich an plastische Zimmerwände, und die herabhängenden Souffitten wichen einer horizontalen Decke. In diesem kostbaren Rahmen gewannen die aus dem Staube gezogenen Kunstwerke neue Leuchtkraft; eine wahre Renaissance des klassischen Bühnendramas war das Ergebnis der Gastspielfahrten, die in den Jahren 1874—1890 die Meininger durch halb Europa führten.

Dieses wandernde Festspiel bedeutete eine neue Loslösung von dem Grundsatz der stehenden Bühne. Der Tagesbedarf des Publikums einer kleinen Stadt und ein über den Tagesgeschmack erhabener rein künstlerischer Spielplan lassen sich auf die Dauer schwer in Einklang erhalten. Das war die Erfahrung, die bereits Goethe bei mancherlei Zugeständnissen an das Weimarer Publikum gemacht hatte; von Kassenrücksichten abgesehen, bedeuteten die Gastspielreisen seiner Truppe eine Flucht vor dem niederziehenden Alltag und den Versuch, für außergewöhnliche Leistungen einen außergewöhnlichen Wirkungskreis zu schaffen. In bedeutend größerem Maßstab wurde dieser Gedanke jetzt wieder aufgenommen, und dem viel weiteren Wirkungsbereich entsprach die stärkere stilbildende Kraft, die von Meiningen ausstrahlte. Überall wurde das künstlerische Gewissen geweckt und der aufgerüttelte Arbeitseifer zum Wettbewerb angespornt. Wo es nur bei der äußeren Nachahmung blieb, zeitigte die Meiningerei allerdings keine guten Früchte. Mancherlei Enttäuschung brachte

auch die Verpflanzung einzelner Darsteller, die sich in Meiningen die Sporen verdient hatten, auf größere Bühnen. Eine wirkliche Reform ging dagegen von den Regisseuren aus, die in Meiningen gebildet waren und die dortige Methode und Disziplin auf andere Theater übertrugen. Als hohe Schule der Spielleitung behielt das Theater des Herzog Georg durch diese ausgestreute Saat eine nachhaltende Wirkung, auch als es die Gastspielreisen eingestellt und sich wieder auf den beschränkten Wirkungskreis der stehenden Bühne zurückgezogen hatte. Das Angebot enthusiastischer Dankbarkeit, an Stelle des abgebrannten alten Hauses ein aus Mitteln einer Nationalspende zu errichtendes deutsches Nationaltheater zu setzen und Meiningen dadurch zum Bayreuth des Schauspiels zu machen, hatte der Herzog abgelehnt. Das neue Theater erhielt die schlichte Giebelinschrift: „Dem Volke zur Freude und Erhebung." Volkstheater und Hoftheater zugleich, erfüllte es, solange der Herzog lebte, die Aufgaben einer kleinen Residenzbühne in musterhafter Weise.

Die Mission der Meininger Gastspielreisen lief darauf hinaus, durch das Wunderwerk, das unermüdliche Arbeit und hoher künstlerischer Wille zuwege gebracht hatten, die ausschlaggebende Bedeutung und Leistungskraft der Theaterregie zu erweisen. Die allgemeine Ausbreitung dieser Erkenntnis, die sich bisher nur periodisch in Weimar, in Düsseldorf, in Wien offenbart hatte, bahnt der Theaterkunst neue Wege. Jede der fünf Stufen, nach denen wir die Gesamtentwicklung des deutschen Theaters gliedern, zeichnet sich aus durch die Steigerung eines bestimmten Ausdrucksmittels, dem die Führung zufällt. Im geistlichen Schauspiel kam es auf die Umsetzung des Stoffes in sichtbare theatralische Handlung an; im 16. Jahrhundert kam das Wort der Dichtung zu Ehren; im 17. Jahrhundert die Dekorationskunst, im 18. Jahrhundert die Individualität des Schauspielers. Im 19. Jahrhundert aber ist es die Regiekunst, die alle diese Ausdrucksmittel zusammenfaßt zu einer Einheit, in der der Wille des Dichters neu auflebt. Der Spielleiter ist der Statthalter des Dichters, der sein Mandat aus dem Geiste der Dichtung schöpft und das Werk mit der Auffassung und den Kräften seiner eigenen Zeit neu hervorbringt.

Die Meininger Regiegrundsätze kamen zur stärksten Wirkung bei den großen Massenszenen Shakespeares und Schillers; in ihrem Zuschnitt auf das klassische Drama hatten sie bei allen weittragenden Neuerungen doch eine rückschauende Tendenz. Zwar war das zeitgenössische Schaffen nicht vernachlässigt und an manches Epigonenwerk war nutzlose Kraft vergeudet worden; aber keine große Gegenwartsdichtung hat die Entwicklung dieser Bühne auf neue Wege geleitet. „Der Shakespeare," sagte Richard Wagner, „der uns einzig wert sein kann, ist der Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare seiner Zeit war." Wenn ein Dichter im letzten Viertel des Jahrhunderts diesen Namen verdiente, dann war es wieder ein Ausländer, der so eingedeutscht

wurde, daß er schließlich für einen der Unsern gelten konnte, nämlich Hendrik Ibsen. Seiner Kunst hatten sich auch die Meininger nicht verschlossen, waren sie doch die ersten, die die „Gespenster“ in Deutschland aufführten, ohne daß freilich ein eigener Ibsenstil durch sie begründet worden wäre.

Eine ganz andere programmatische Bedeutung hatte es, wenn im Jahre 1889 im Zeichen des Kampfes gegen die konventionelle Lüge ein Theater neuer Art mit demselben Stück eröffnet wurde: Die Freie Bühne in Berlin. Nicht nur in der Namenwahl angeregt durch das „Théâtre Libre“ des Parisers Antoine, dessen Berliner Gastspiel 1887 für eine neue psychologisch-naturalistische Milieukunst geworben hatte, entstand diese Gründung aus dem extremen Gegensatz gegen alle Tendenzen des Nationaltheaters. Keine stehende Bühne, sondern geliehene Kräfte auf einem für den besonderen Zweck gemieteten Theater. Keine weite Wirkung auf alle Kreise des Volkes, sondern Beschränkung auf eine durch literarische Interessen zusammengeschlossene Gesellschaft. Verzicht auf jede Förderung durch öffentliche Mittel und Abschluß gegen alle Staatsaufsicht, denn die geschlossene Vereinsvorstellung war vor den Eingriffen der Zensur geschützt. Keinerlei Bevorzugung des heimischen Schaffens, denn der moderne Spielplan war zunächst auf Franzosen, Russen und Skandinavier angewiesen, und der erste deutsche Nachwuchs steuerte im Fahrwasser dieser fremden Vorbilder. Internationalismus auch in der politischen Tendenz, denn die individualistische Richtung der neuen Kunst stand im Krieg mit der bestehenden Gesellschaftsordnung, und ihre sozialistische Richtung kämpfte gegen die Individualität des Nationalstaates. Aber gerade das soziale Drama des Naturalismus gewann unwillkürlich, indem es in das Leben der niederen Klassen untertauchte, wurzelhafte Bodenständigkeit. Indem die Redeweise und Sitte des gemeinen Mannes und die lokale Mundart auf der Bühne Heimatrecht gewann, wurde zwar allen Einheitstendenzen der deutschen Bühnensprache entgegengearbeitet, aber gerade aus dieser Beachtung des Idiomatischen entstand eine Heimatkunst, die dem Internationalismus entwuchs. Und im Sinne des Nationaltheaters, das allen Kreisen des Volkes gehören wollte, war es, daß das Theater auch zu den arbeitenden Klassen getragen wurde. In Berlin wurde 1890 nach dem Vorbild der „Freien Bühne“ eine „Freie Volksbühne“ für die Arbeiterschaft gegründet, die nach Überwindung einseitiger Parteitendenzen eine wachsende Bewegung für die Veranstaltung von Volksvorstellungen und Errichtung von Volkstheatern einleitete. Nach geistlichem Theater, Hoftheater, bürgerlichem Theater erscheint als weitere Stufe in der soziologischen Gliederung das Theater des vierten Standes. Aus dem sozialen Zeitgeist geboren, ist dies die charakteristische Neuschöpfung der letzten Jahrzehnte; aber wenn schon das bürgerliche Theater des 18. Jahrhunderts die Zeittendenzen nicht in ihrer Ganzheit verkörperte, so hat die Arbeiterbühne erst recht nur als Teilgebiet des allgemeinen Nationaltheaters

Lebensfähigkeit. Soweit sie sich in Widerstreit setzte mit der Idee des alle Klassen vereinenden Nationaltheaters, konnte die Proletarierbühne ebensowenig dauernden Bestand haben, als der Materialismus, der der naturalistisch-sozialistischen Kunst zugrunde lag, die tragende Weltanschauung der Neuzeit geblieben ist. Aber die Teilnahme an einer Zeitkrankheit war nötig, damit das Theater wieder in lebendige Fühlung mit der Zeit gelangte.

Vor welche Aufgaben wurde nun die naturalistische Regiekunst gestellt, da doch Natur und Regie eigentlich nichts miteinander zu tun haben? Die moderne naturalistische Schauspielkunst rechtfertigte nicht mehr, wie die Theorie des 18. Jahrhunderts, ein von Laune und Begeisterung getragenes Naturspiel, sondern verlangte eine psychologische Objektivität, die der Persönlichkeit des Schauspielers Zurückhaltung auferlegte. Die Regie hatte also in erster Linie dafür zu sorgen, daß nichts Unnatürliches, Affektiertes, Aufdringliches, Theatralisches zum Vorschein komme. Positive Aufgaben der naturalistischen Regiekunst aber ergaben sich aus der deterministischen Weltanschauung, die den einzelnen als abhängiges Produkt seiner Umgebung auffaßte. Nicht der Kern, sondern die Umwelt des Menschen erklärte sein Wesen und sein Handeln; das Milieu war also ein mitspielender Faktor von allergrößter Bedeutung. Da galt es den Geist eines Hauses, das Klima, den Duft, die Luft, die seine Bewohner atmeten, zum Ausdruck zu bringen; nicht nur die Ausstattung des Wohnraumes mußte bis in die kleinste Einzelheit charakterisiert sein, der lastende Druck der Atmosphäre mußte sich auf Ton und Bewegung aller Auftretenden legen und eine einheitliche Grundstimmung zur Wirkung bringen. Das war eine viel stillere und intimere Kunst, als die Meininger Regiegrundsätze in tobenden Massenszenen entwickelt hatten; es kam nicht so sehr auf die Dynamik der Worte an als auf die leise Schattierung des Unausgesprochenen; nicht so sehr auf die Bildwirkung als auf den Nervenreiz unsichtbarer Kräfte. Für Richard Wagner besaß allein das Orchester die Möglichkeit, das Unaussprechliche kundzugeben; die Stimmungskunst der modernen Regie übernahm es aber, mit ihren Mitteln das Schauspiel zu orchestrieren. Der bürgerliche Stil gelangte dadurch zu neuem Fortschreiten.

Ihren Höhepunkt erreichte diese Kunst auf dem Deutschen Theater in Berlin, nachdem Otto Brahm, einer der Begründer der Freien Bühne, 1894 an seine Spitze getreten war. Hier fand die lebende Dichtung der Zeit eine Heimstätte; und damit trat wieder einer der fruchtbaren Momente der Synthese ein. Seit der klassischen Zeit war ein so unmittelbarer Zusammenhang des zeitgenössischen Dramas mit dem Theater nicht mehr zustande gekommen. Allerdings kam die vollkommene Einheit des Zusammenwirkens jetzt nur bei modernen Stücken zur Geltung, während bei älteren Werken das Theater sich entweder willkürliche Gewalt anmaßte, oder wegen der Einseitigkeit seiner Mittel den Ansprüchen der Dichtung nicht gerecht werden konnte. Eine natura-

listische Aufführung von „Kabale und Liebe“, bei der Ferdinand wie ein moderner Gardeleutnant auftrat, wurde zur Karikatur; aber auch die Aufführung von Goethes „Faust“ auf dem „Deutschen Theater“ war kein Genuß, da die Schauspieler, zur Scheu vor Pathos und Deklamation erzogen, im Stammeln des Alltags das Versesprechen verlernt hatten. Es war also durch die Selbstbeschränkung des Naturalismus in gewisser Hinsicht ein ähnlicher Zustand wiedergekehrt, wie er zu Beginn der klassischen Zeit geherrscht hatte; nur wurde diese Armseligkeit durch den neuentwickelten Reichtum der Stimmungsregie aufgewogen.

Gerhart Hauptmann war der Hausdichter und Hendrik Ibsen der Klassiker des Deutschen Theaters. In diesen beiden Namen lag bereits eine Entwicklung des theatralischen Stiles über den konsequenten Naturalismus hinaus begründet. Ibsens Gesellschaftssatiren traten schließlich hinter der Symbolik seiner letzten Werke und hinter der Problematik seiner früheren Weltanschauungsdramen zurück; der Dichter des „Hannele“ und der „Versunkenen Glocke“ aber überwand die naturalistische Enge. So zeigte sich bald auch auf dem Theater, daß nicht in der nüchternen Beschränkung auf Wirklichkeitstreue, sondern in der Vertiefung der Erscheinung zu symbolischen Werten und in der ahnungweckenden Andeutung einer hinter den Erscheinungen liegenden Welt das Zukunftsvolle des neuen theatralischen Stiles lag. Als Ibsendarsteller der Brahmschen Truppe hatte der Künstler zuerst Bedeutung gewonnen, der jetzt der Leiter des Deutschen Theaters und zugleich der glänzendste Name der deutschen Bühne ist: Max Reinhardt. Im Symbolismus der Maeterlinckschen Märchenwelt schuf er zuerst einen neuen Stil; seine Walddekoration zu Pelleas und Melisande durchbrach die Konvenienz des Kulissenstiles. Bisher hatte das Barockprinzip der perspektivischen Dekoration geherrscht, und als Waldlandschaften kannte man nur die durch niederhängende Zweige eingerahmten Lichtungen, wie sie Poussin oder Claude Lorrain gemalt hatten. Hier aber erschien ein verträumter deutscher Märchenwald — Böcklins „Schweigen im Walde“. Kein gemalter Baumstamm hing von oben herab auf das Bühnenparkett und flatterte faltenwerfend bei Luftzug oder Berührung, sondern plastisch strebte Stamm an Stamm, einer neben dem andern, einer hinter dem andern, in die Höhe, von der aus ein gedämpftes grünes Oberlicht auf die weiche Moosdecke niederfiel. Und in diesem zauberhaften Labyrinth undurchdringlicher grüner Finsternis suchten einander die irrenden Königskinder. Mit einem befreienden Sprung aus jahrhundertealter konventioneller Tradition war der lebendige Zusammenhang mit der modernen Malerei hergestellt; der Beschauer verlor das Bewußtsein des Theaters; das Auge schaute ein lebend gewordenes Bild, dessen malerische Wirkung in die einheitliche Optik plastischer Bühnenkunst umgesetzt war.

Die künstlerische Wirkung im Sinne des Zeitgeschmackes entschied auch die

Kostümfrage. Glauben zu erwecken, ist die einzige Aufgabe jeder Bühnenerscheinung, und schöpferische Phantasie hat mehr Überzeugungskraft als unsicheres Tasten nach ungewisser Wahrheit. Künstlerische Entwürfe für Kostüme und Dekorationen dürfen die gleiche Freiheit beanspruchen wie die Illustrationen eines Buches; aber unerträglich ist es, ein einheitliches Buch von verschiedenen Künstlern illustriert zu sehen. Auf der Reinhardtschen Bühne wurde die Stileinheit dadurch gewährleistet, daß jedesmal ein bestimmter Maler als verantwortlich für die gesamte Ausstattung eines Stückes zeichnete. Dabei konnten auch alte Motive verwendet werden. Wenn der alte Adolf Menzel die Ausstattung der „Minna von Barnhelm" für Reinhardt beriet, so bedeutete das eine Anleihe bei seiner eigenen Jugend, da er den Geist Chodowieckis wieder hatte aufleben lassen. Für Reinhardts Aufführung des „Kaufmann von Venedig" aber hatte bereits Paul Veronese vorgearbeitet; so wurde die Renaissancewelt des elisabethanischen Dichters in venetianische Farbenglut getaucht. Dabei blieb historische Echtheit belanglos gegenüber der künstlerischen Einheit und Notwendigkeit, die niemals unwahrscheinlich wirken kann. Als zum Jahrhundertgedächtnis von Kleists Tod Schauspielhaus und Deutsches Theater mit der Aufführung der „Penthesilea" wetteiferten, hatte die Königliche Bühne unter gewissenhafter Benutzung antiker Vasengemälde die Amazonen in unmögliche Trachten gezwängt, während Reinhardts Phantasiekostüm den Fabelwesen freie Daseinskraft verliehen.

Für den Wiederaufbau der Sprachtechnik wurde Heinrich Laubes alter Vortragsmeister Strakosch verpflichtet. Zugleich aber wurde die Sprechweise in der Richtung einer melodiösen Abtönung der Rede entwickelt. Für Massenszenen wurde eine symphonische Wirkung erstrebt, und die Inszenierung antiker Tragödien veranlaßte den Versuch, die einzelnen Chorstimmen wie Instrumente eines Orchesters zu behandeln. Im Zurückgreifen zu den ältesten Gegenständen schritt Reinhardt zur größten Bereicherung aller theatralischen Ausdrucksmittel vorwärts. Alle Tendenzen des 19. Jahrhunderts scheinen in den gewaltigen Strom dieser Gegenwartskunst zu münden; das Erbe Goethes wird in der malerischen Gestaltung des Bühnenbildes übernommen, das Erbe der Romantik in der plastischen Raumgestaltung, das Erbe Immermanns in der unendlichen Mühewaltung der Vorbereitung, das Erbe Laubes in der Pflege des Wortes, das Erbe Dingelstedts und der Meininger in der Beherrschung der Massen, das Erbe Wagners in der Anspannung aller Künste zu einem einheitlichen Ziel. Nichts, was andere vorher unternommen, bleibt unversucht und die alten Grundsätze gewinnen den Eindruck verblüffender Neuheit. Aber ist die Vielheit der Tendenzen nun wirklich zu einer großen Einheit gebunden, und bedeutet der Name Reinhardt, in dem wir beinahe die Gesamtheit aller gegenwärtigen deutschen Bühnenbestrebungen charakterisieren können, dieselbe geschlossene Persönlichkeit wie einer der genannten Vorgänger — oder bedeutet

er eine glänzend geleitete Firma, die die besten Arbeitskräfte in ihren Dienst stellt und die Patente erfinderischer Zeitideen aufkauft?

Die Entwicklung vom bürgerlichen zum heroischen Stil, die dieser zum Theaterleiter berufene Schauspieler vollzog, bezeichnet einen ähnlichen Kompromiß, wie er ein Jahrhundert zuvor durch Ifflands Berufung nach Berlin zustande kam. Ein Vergleich dieser beiden Erscheinungen zeigt die unendliche Vervollkommnung aller äußeren Mittel, die das Theater im Laufe des Jahrhunderts erreicht hat. Welche entwickelten Organe sind jetzt dem leitenden Willen unterstellt! Welche Möglichkeiten schnellsten Wechsels, stärkster Intensität, feinster Abstufung sind für die Bühnenbeleuchtung gewonnen, seit Kerzen und Öllampen verschwunden sind. „Es werde Licht!" — der Schöpfungsruf einer neuen Theaterwelt erklang mit dem Einzug des elektrischen Scheinwerfers, der als leuchtendes Auge den Gesichtsausdruck des modernen Theaters bestimmt. Die Muskeln und Nerven dieses Organismus werden durch das riesige System der modernen Theatermaschinerie mit ihrer unendlichen Verfeinerung und Exaktheit dargestellt. Keine technische Aufgabe, die unausführbar erscheint. Was bedeutet noch Wechsel des Schauplatzes! Durch Jahrhunderte haben wir den allmählichen Aufbau der dreidimensionalen Bühne verfolgt; das Nebeneinander, das Übereinander, das Hintereinander der Szenen — mit der Erfindung der Drehbühne ist das alles durch den Zauber einer vierten Dimension überholt. Welche verschwenderische Pracht des Gewandes endlich kleidet diesen Körper, seit unbeschränkte Künstlerphantasie zu jedem Anlaß eine individuelle Ausstattung entwirft! Wie viel kostspieliger freilich ist auch durch diesen Luxus der Haushalt geworden!

Aber in einem steht die Zeit Reinhardts doch hinter der Ifflands zurück: damals war die größte Zeit der deutschen Dichtung, und das Theater stellte sich in den Dienst des klassischen Dramas. Heute fehlt nach Überwindung des Naturalismus ein herrschender dramatischer Stil, der die Richtung des Theaters bestimmte. Das Theater will sich auch gar nicht unterordnen, sondern beansprucht die volle Selbständigkeit einer autonomen Kunst. Die Dichtung erscheint ihm bald nur noch als Mittel zum Zweck, sich in Glanz zu setzen. Nicht mehr die Regie trägt das Werk des Dichters; sondern die Dichtung ist das Vollblut, auf dem der Regisseur die hohe Schule reitet. Die allmächtige Regiekunst ist dabei ihrer Mittel so sicher, daß sie aus jedem Stück machen kann, was sie will. Wird das schauspielerische Virtuosentum des 18. Jahrhunderts durch die Anekdote von Garrick charakterisiert, der sich anheischig gemacht haben soll, das A B C so ergreifend zu deklamieren, daß die Zuhörer zu Tränen gerührt wurden, so könnte in ähnlicher Weise der Regievirtuos unserer Tage es fertig bringen, jede dramatische Nichtigkeit zum sensationellen Ereignis aufzumachen. Er gleicht darin dem modernen Buchverleger, in dessen Hand es gegeben ist, ein paar leere Alphabete durch schöne Schrift und geschmackvolle Ausstattung

zum kostbaren Kunstwerk zu erheben. Das Verdienst des Verfassers hat in beiden Fällen geringe Bedeutung; nicht was er gemacht hat, sondern was sich aus ihm machen läßt, entscheidet. Damit das Buch in Szene gesetzt wird, und das Theater in die Presse kommt, müssen die gleichen Zugkräfte der Reklame eingespannt werden.

Das selbstherrliche Theater der Gegenwart hat ein unbegrenztes Wirkungsfeld vom intimen Kammerspiel bis zur Zirkuspantomime. Es ist ein Proteus, der in seiner unendlichen Wandelbarkeit sich nirgends fassen läßt, und dessen eigentlicher Charakter unbestimmbar bleibt. Diese Beweglichkeit und Wandlungsfähigkeit liegt im körperlichen Wesen des absoluten Theaters: der Körper steht unter dem Gesetz des Stoffwechsels; er bedarf steter Nahrungszufuhr und baut sich täglich neu auf. Aber die Seele erst gibt diesem blühenden Organismus Charakter und Unsterblichkeit. Und im geistigen Gehalt liegt allein die Bedeutung des Theaters als Kulturfaktor. Daß trotz der äußeren Ausdehnung diese Bedeutung heute geringer ist als vor 120 Jahren, unterliegt keinem Zweifel.

Wenn das Gleichgewicht durch eine Überhebung des Theaters und ein Nachlassen der Dichtung verlorenging, so kann das nicht dem Theater allein zur Last gelegt werden. So selbstherrlich das moderne Theater auftritt, so hungert es doch nach dem Dichter unserer Zeit, der es beherrsche. Es gleicht der stolzen Königin, die ihre Liebhaber alle zugrunde richtet, während sie den einen sucht, der stärker ist als sie. Nicht als ob das heutige Theater der zeitgenössischen Dichtung fremd oder abweisend gegenüberstünde. Eher hat sich die ernste Dichtung vom Theater abgewandt wegen der Gefahren, die dem Seelenheil in diesem Venusberge drohen. In der Tat sind durch die Dienstbarkeit für das Theater mehr Talente verdorben als gefördert worden. Für die Dichtung aber darf es nicht gelten, zu dienen, sondern zu herrschen. So stehen sich Drama und Theater heute gegenüber wie zwei Liebende, die füreinander bestimmt sind, aber nicht anders zueinander kommen können, als nachdem sie ihre Kräfte im Kampf gemessen. Achill, der sich spielend Penthesileen naht, wird zerrissen. Siegfried, der die sein harrende Brünhilde bezwingt, ist der Erlöser. Auf diesen Siegfried warten wir.

Aber würde, wenn er aufträte, die Zeit ihn verstehen und seine Herrschaft anerkennen? Der dritte Faktor ist das Publikum. Und das Publikum ist nicht allein der Sündenbock, der für jeden schlechten Theaterleiter herhalten muß und die Schuld tragen soll an jedem gewissenlosen Spielplan, an aller Geschmacklosigkeit, an aller Spekulation und Reklame, kurz an allen Schäden des Geschäftstheaters. Das Publikum trägt auch in der Tat für das alles die Verantwortung, solange der Gemeinplatz gilt, dessen Bekämpfung nachgerade bereits paradox erscheint: daß die Kunst überhaupt für das Publikum da sei, zu seiner Unterhaltung, seiner Erholung, seinem Behagen oder seiner Bildung.

Jeder kann sich den Grund aussuchen, weshalb er heute ins Theater geht: der eine, weil er Menschen sehen, der andere, weil er sich sehen lassen will, der dritte, weil er sich zu Hause langweilt, der vierte aus Gewohnheit, der fünfte aus menschlicher Schwäche für einen bestimmten Künstler, der sechste, weil er einen gesellschaftlichen Gesprächsstoff zu versäumen fürchtet. Wie wenige besuchen das Theater in der Hingabe des ganzen Selbst, die die Kunst fordert und die der einzelne nur aufbringen kann, wenn er sich von allem, was ihn an den Alltag fesselt, frei macht und seine reine Seele einem großen Erlebnis öffnet. Solange das nicht geschieht und das Theater bloß die Aufgabe behält, den Sorgenvollen zu zerstreuen, den Gedankenlosen anzuregen, den abgestumpften Genießer zu reizen, den Müden, Abgehetzten mit sensationellem Nervenkitzel aufzupeitschen, so lange ist für die Kunst keine Rettung. Dann bleibt das Theater das große Speisehaus, das sich mit seiner ganzen Karte nach den Konsumenten richtet, gleichviel ob es für die Massenabfütterung eilig und lieblos kocht und aufwärmt und über alles die gleiche Tunke gießt, oder ob es für die Feinschmecker mit raffinierter Kochkunst delikate Leckerbissen herrichtet, gleichviel ob die französische Speisekarte herrscht oder die deutsche Hausmannskost oder neuerdings die schwedische Platte obenansteht.

Wir haben zu viel Theater. Aber sollte dieses Übel durch eine gewaltsame Beschränkung zu heilen sein? Das Unterhaltungstheater, das nun einmal ein Element unseres gesellschaftlichen Lebens geworden ist, läßt sich nicht unterdrücken; es hat sein gutes Daseinsrecht. Das Bildungstheater ist sogar ein Bedürfnis, und es kommt darauf an, seine Wirkung auszubreiten und ein frisches unverbrauchtes, aufnahmefähiges Publikum ihm zuzuführen. Freilich sind den Wirkungen der neuerdings so lebhaft befürworteten „Kulturbühne" immer gewisse Grenzen gesetzt. Ein artistisches Feinschmeckertheater würde Kaviar fürs Volk sein; doch soll verfeinerte Theaterkunst mit hohen literarischen Ansprüchen deshalb nicht geringgeschätzt werden, weil sie nicht auf die Masse zu wirken vermag. Der alte Gegensatz zwischen Volk und Gebildeten bleibt also immer noch bestehen. Aber es fragt sich, ob Eichendorffs Satz: „Ein nationales Schauspiel zu haben, hindert uns die Trennung zwischen Volk und Gebildeten", nicht in derselben Weise umgekehrt werden kann, wie es mit Lessings Resignation durch Schiller geschah. Ein wahres Nationalschauspiel wird den Gegensatz zwischen Volk und Gebildeten überwinden durch das Dritte, das größer ist als Unterhaltung und Bildung, nämlich durch weihevolle Erhebung zu den Gegenständen, die über allem Trennenden des Alltags schweben. Es braucht nicht im engsten Sinne die Verbindung mit dem Nationalinteresse zu sein, die nach der Meinung des alten Sulzer die höchste theatralische Wirkung ausübt — jedes tiefe Gemeinschaftsgefühl, jede große Idee, die die Zeit im Innersten bewegt, jedes Rühren an heilige Erinnerung, an Sehnen und Glauben der ganzen Nation vermag eine das letzte Glied ergreifende

Kraft auszuströmen, die ihre höchste Steigerung erfährt bei festlichem Anlaß, wenn eine empfängliche Menge der drückenden Umgebung des Alltags entflohen und allen kleinlichen Zusammenhängen und Hemmungen entrückt in freier Hingabe dem Kunstwerk entgegenkommt. Wenn große Kunst auf diesen Boden fällt, dann ist die Bühne wieder zu den tiefsten Wirkungen ihres religiösen Ursprunges zurückgeführt. Dieser stärkste Zusammenfluß aller die theatralische Massenwirkung begünstigenden Faktoren kann aber nicht alltäglich sein und darf sich nicht bis zur Abstumpfung verausgaben; nur die Beschränkung auf außergewöhnliche Anlässe und Mittel wahrt die Möglichkeit des Zustandekommens außergewöhnlicher Wirkung.

Werke, die an Sammlung, aufnahmefähige Stimmung, Hingabe und Verarbeitung erhöhte Ansprüche stellen, Aufführungen, deren Zustandekommen an sich schon ein Fest bedeutet, müssen auch in ihrer äußeren Erscheinungsform das Alltägliche überragen. Jede Erinnerung daran, daß am Abend zuvor irgendeine niedrige Komödie über dieselben Bretter gegangen ist, würde die Weihe stören. Wie es daher ein berechtigter Gedanke war, für Wagners „Parsifal" durch Beschränkung auf das Bayreuther Festspielhaus die reinste Wirkung zu sichern, so war auch Dingelstedts Vorschlag, Goethes „Faust" durch die Form des Festspieles über alles gewöhnliche Theater zu erheben, eine Pietät gegenüber der Dichtung und eine kluge Maßnahme für das Zustandekommen des stärksten Eindruckes. Nur dürften solche Erlebnisse nicht bestimmten Steuerklassen als Sensation vorbehalten bleiben, sondern müßten einer ihrer Tragweite entsprechenden breiten Gemeinde zugänglich gemacht werden. Das ist nur durch Gewährung öffentlicher Mittel zu erreichen. Das Geschäftstheater sorgt für sich selbst; das Bildungstheater bedarf der Unterstützung; das Festspieltheater sollte, allen materiellen Interessen entrückt, als ein Geschenk an die Nation dargebracht und als ihr heiliges Gemeingut verwaltet werden. So wird die Idee des Nationaltheaters durch den Festspielgedanken gekrönt.

Bayreuth ist die Wiederbelebung des antiken Festspielgedankens; Oberammergau der Rest des mittelalterlichen, der sich bis in unsere Zeit erhalten hat. Beide Stätten, so ungleichwertig die dargebrachte Kunst ist, sind Wallfahrtsorte, die den Besucher nicht nur für ein paar Stunden, sondern für Tage voll reichen Erlebens, für Wochen nachhaltenden Eindruckes, ja vielleicht für ein ganzes Leben in den Dienst der Kunst zwingen.

Von Oberammergau ist im Jahre 1910 die Anregung zu dem modernen Massentheater ausgegangen, das im selben Jahre bereits in Zirkus und Festhalle mit der Wiederbelebung antiker Dramen erprobt wurde. Wird diese Improvisation zur stehenden Einrichtung, so ergibt sich die Notwendigkeit einer neuen Reform des Theaterbaus. Das wahre Volkstheater hat den sozialen Verhältnissen der Neuzeit Rechnung zu tragen und das ganze Rang- und Logensystem, das als Rudiment der Barockzeit einen veralteten Klassen-

und Kastengeist versinnbildlicht, über Bord zu werfen. Die räumliche Unterbringung einer riesigen Zuschauermenge bedingt die Rückkehr zur amphitheatralischen Arena. Mit dem konzentrischen Rundbau kann sich aber die zentrifugale perspektivische Tiefenbühne nicht vertragen. An Stelle der Flächenmalerei muß eine nach drei Seiten wirkende massive Architektur, an Stelle der täuschenden Illusion andeutende Symbolik treten. Es bleibt beim Hintergrund, während Seitenwände, Kulissen und Vorhang schwinden und die Handlung auch die imaginäre vierte Wand durchbricht, um nach vorn in die Mitte der umringenden Menge zu drängen. Für die Stellung der Gruppen und die Ausdrucksbewegungen entstehen andere optische Gesetze, die Deklamation muß anderen akustischen Bedingungen Rechnung tragen, und eine neue dramatische Kunst müßte sich ebenfalls den veränderten Grundlagen anpassen.

Der Plan eines Theaters der Fünftausend beruht auf der unzweifelhaften Beobachtung, daß die Spannung sich mit der Anzahl der Zuschauer potenziert und die Lösung dieser Spannung sich zu entsprechender Unermeßlichkeit der Wirkung steigert. Auf solcher Massensuggestion beruht auch die Bedeutung der großen volkstümlichen Sportschauspiele, die in anderen Ländern zur Nationalleidenschaft geworden sind: der Stiergefechte, der Fußballwettspiele, der Ruderregatten, der Pferderennen. Auch der Gleichgültige, auch der Widerstrebende wird als Glied der tausendköpfigen Menge schließlich in den allgemeinen Taumel der Erregung mitgerissen.

Deutschland könnte stolz darauf sein, wenn bei ihm das volkstümliche Theater zum Gegenstand der Nationalleidenschaft würde. Aber damit, daß der größte Zirkus der Reichshauptstadt zur Bühne eingerichtet wird, die täglich Tausende von Zuschauern anzulocken sich bestrebt, ist das Nationaltheater nicht begründet. Alltägliche Schaustellungen müssen in Veräußerlichung und rohe Sinneswirkung ausarten, und dann werden sie zur Verfallserscheinung wie die Gladiatorenkämpfe des alten Rom. Soll zur Weihe des athenischen Theaters zurückgeführt werden, dann muß mit der Seltenheit der tiefe Gehalt des festlichen Anlasses gewahrt bleiben. In Oberammergau gibt das Gedächtnis an einstige Not der Erfüllung des heiligen Gelübdes von Jahrzehnt zu Jahrzehnt die fromme Weihe einer gottesdienstlichen Handlung. Der Berliner Versuch, eine innige alte Legende mit dem blendenden Glanz moderner theatralischer Mittel als Zirkuspantomime in Szene zu setzen, blieb bei rein äußerlicher Wirkung. Das moderne Mirakel endete im Kinematographen. Damit hat das Theater die Grenze überschritten, bis zu der es sich schon zweimal verirrt hatte: das erstemal bei der riesenhaften Ausdehnung der Schaustücke des mittelalterlichen Mysteriums, das zweitemal mit der sinnlosen Sinnesbestrickung der Oper. Jetzt erscheinen die Zeichen der Lichtschrift als warnendes Menetekel an die Wand geschrieben. Gefahren können vom Einfluß des Kinematographen eigentlich nur dem Drama erwachsen, dessen

Technik zu grellen und flüchtigen Wirkungen verführt wird; das Theater wird, um im Wettbewerb mit den billigen Wirkungen der flachen Phantasmagorie nicht benachteiligt zu werden, vielmehr auf sein eigentliches Feld, auf den Dienst der Dichtung, zurückverwiesen.

Schon einmal zuvor war eine Übertragung der großen Dimensionen des Oberammergauer Volkstheaters in die bürgerlichen Verhältnisse unserer Zeit versucht worden mit den Luther- und Gustav Adolf-Festspielen der Herrig und Devrient, denen in Worms ein Festspielhaus geschaffen wurde. Dieser Kunst fehlte echtes dramatisches Leben und tieferer Zeitgehalt. Auch wandte sie sich nur an die eine Hälfte unseres im Glauben geteilten Volkes. Das wahre Festspiel muß in der ganzen Nation einen einheitlichen Widerhall finden.

Nicht ohne Neid konnten wir vor dem Krieg über die Südwestgrenze unseres Reiches nach dem kleinen Land blicken, in dem die nationale Bühnenkunst in den letzten Jahrzehnten mehrfach bei kantonalen Jubelfeiern zu unvergänglichen Eindrücken für alle Miterlebenden in Erscheinung trat. In der Schweiz ist das alte Volksschauspiel, das in der Reformationszeit bereits aus dem Geistlichen ins Weltlich-Politische gewendet war, niemals ganz ausgestorben; keine Periode des Hoftheaters, keine Fremdherrschaft hat die Stetigkeit unterbrochen. Daß dort das Nationalfestspiel, das bei uns niemals recht glücken wollte, in Blüte steht, das ist ein Vorzug der freien Volkseinheit, die trotz der sprachlichen, religiösen und Stammesverschiedenheit alle Glieder umfaßt. Durch jahrhundertelange gemeinsame Geschichte gepflegt und in der republikanischen Staatsidee konzentriert, besitzt der vaterländische Einheitsgedanke dort von altersher eine stärkere Lebenskraft als bei uns, wo er durch jahrhundertelangen Gegensatz gestört war und durch dynastische Interessen wie durch Partei- und Klassenunterschiede noch immer gehemmt zu werden droht. Auch die Stoffe der nationalen Sage und Geschichte wurzeln tiefer im Volksbewußtsein. Man muß nur einmal eine Aufführung des „Wilhelm Tell“ vor Schweizer Publikum erlebt haben, um zu fühlen, welche Resonanz die Worte der Dichtung im Einheitsbewußtsein solcher Zuschauerschaft finden. So hat unser vaterländischer Dichter der Schweiz ihr Nationalfestspiel schenken können, während seine Gabe an das eigene Land die höfische Huldigung der Künste blieb.

Das war noch vor den Befreiungskriegen. Aber auch die napoleonischen Kämpfe haben trotz der gewaltigen Steigerung des deutschen Einheitsbewußtseins eine dramatische Nationalfeier nicht ins Leben gerufen. Kleists „Hermannsschlacht“, mehr Kampfruf und dramatisiertes Flugblatt als Festspiel, fand in der Zeit, da sie wirken sollte, nicht den Weg zur Bühne; so wenig war das Nationaltheater damals für seine politischen Aufgaben gerüstet. Goethes „Epimenides“, der 1815 in Berlin zur Rückkehr des siegreichen Heeres aufgeführt wurde, ist eine ergreifende poetische Buße des Alten von Weimar, der in der großen Zeit seinem Volke ferngeblieben war; aber zum Volke

konnte die Allegorie nicht sprechen, und der Berliner Witz machte seiner Beklemmung Luft mit der Frage: „I wie meenen Sie des.“ 1913 wurde in Breslau Gerhart Hauptmanns Festspiel zur Jahrhundertfeier der Befreiungskriege aufgeführt. Der zarte Individualist mit dem warmen Herzen für die kleine Welt hatte sich vergeblich abgemüht, das Gewaltige der Massenerhebung in seinen Gesichtswinkel zu bringen. Durch Reinhardts Regiekunst wurde das Puppenspiel zum theatralischen Ereignis, aber es war eine glänzende Schale ohne Kern.

Auf Bestellung läßt sich das nationale Festspiel nicht schaffen; sein Dichter muß durch die innere Stimme gerufen werden; der Stoff muß an ihn herangetragen werden aus der Tiefe des Volksbewußtseins; der Geist der Zeit muß ihm die Sprache verleihen, die Millionen aus dem Herzen spricht. Ist die heutige Zeit dazu reif? Das stolze Königswort aus Ibsens „Kronprätendenten“, daß aus dem Reich ein Volk werden müsse, daß alle hinfort eins sein sollen und alle bei sich selber wissen und fühlen sollen, daß sie eins sind, ist in den Augusttagen des Jahres 1914 für Deutschland zur Tat geworden. Nie zuvor hat das auf sich selbst gestellte Volk sich so eins gefühlt; nie hatte der Begriff des Vaterlandes so reichen Inhalt. Aus allen weltbürgerlichen Träumen und aus allem spießbürgerlichen Behagen gründlich aufgerüttelt und durch die Schläge von außen zur unerschütterlichen Einheit zusammengehämmert, wuchs das Nationalbewußtsein zur Kraft eines religiösen Gefühles. Der Glaube an unsere Einheit sehnt sich, nach allen Prüfungen, nach Marter, Todesopfer, Grab und Höllenfeuer, seine Auferstehung zu erleben. Kann solche nationale Osterfeier aufs neue der Keim einer dramatischen Entwicklung werden?

Schon heißt es, daß die Entente sich bei Rodin ein großes Denkmal für den gegenwärtigen Krieg bestellt habe. Wir haben es nicht so eilig. Aber das wissen wir, daß die Geschehnisse dieser Jahre zu ungeheuer sind, als daß künftiges Gedächtnis sich mit der Gedankenarmut von Kriegervereinsbräuchen begnügen kann. Das Erlebnis dieser Zeit zum unvergänglichen Ausdruck zu bringen, ist die Aufgabe der deutschen Kunst.

Ein Denkmal der Befreiungskriege war das Schauspielhaus in Berlin; ein Denkmal des Einheitskrieges von 1870/71 sehen wir auf dem Festspielhügel von Bayreuth. Sollte ein würdiges Denkmal des gegenwärtigen Krieges nicht die Errichtung des Festspielhauses für das deutsche Schauspiel sein?

Und wenn es zunächst nur als vorläufiges Brettergerüst erstehen sollte, von dem herab die heimische Kunst die zurückkehrenden Helden grüßt und zeigt, daß die deutsche Kultur es wert ist, Blut und Leben für sie zu opfern! Geht über diese Bretter ein Festspiel, das den Mythus vorausnimmt, in den die spätere Welt die Geschehnisse dieser Zeit kleiden muß, als ein gewaltiges Dankopfer für die Kämpfer, ein Totenopfer für die Gefallenen, ein Siegesopfer für den Glauben an Deutschlands Zukunft — gelingt solchem Gesamtkunstwerk, die ganze Nation zu ergreifen, dann zeigen wir, daß wir ein deutsches Nationaltheater haben.

Literaturangaben.

Rob. E. Prutz, Vorleſungen über Geſchichte des deutſchen Theaters. Berlin 1847.
Eduard Devrient, Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt, 5 Bde. Leipzig 1848—1874, Neuausgabe in 2 Bdn. Berlin 1905.
Carl Heine, Das Theater in Deutſchland. Einbeck 1894.
Robert Proelß, Kurzgefaßte Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. Leipzig 1900.
G. Bapſt, Essai sur l'histoire du théâtre. Paris 1893.
Alph. Royer, Histoire universelle du théâtre. 6 Vol. Paris 1869—1878.
J. Schikowski, Die Entwicklung der deutſchen Bühnenkunſt. 1904.
O. Weddigen, Illuſtrierte Geſchichte der Theater Deutſchlands. 2 Bde. 1904—1906.
Chriſtian Gaehde, Das Theater. 2. Aufl. Leipzig 1913 (Aus Natur und Geiſteswelt Bd. 230). — Theatergeſchichte. Deutſche Geſchichtsblätter II, S. 145—164.

I.

Heinr. Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenſeitigen Verhältnis hiſtoriſch dargeſtellt. Berlin 1846.
W. Creizenach, Geſchichte des neueren Dramas. 1. Bd. 2. Aufl. Halle 1911.
E. K. Chambers, The Mediaeval Stage, 2 vol. Oxford 1893.
Mone, Schauſpiele des Mittelalters aus Handſchriften herausgegeben. 2 Bde. Karlsruhe 1846.
Ludw. Traube, Über die Myſterienbühne. Schauſpiel und Bühne, herausg. von Lepſius und Traube. Bd. 1. München 1880.
G. Milchſack, Die Oſter- und Paſſionsſpiele. Wolfenbüttel 1880.
Lange, Die lateiniſchen Oſterfeiern. München 1887.
L. Wirth, Die Oſter- und Paſſionsſpiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle 1889.
R. Froning, Das Drama des Mittelalters. 2 Bde. Deutſche National-Literatur Bd. XIV, 1. 2. Stuttgart (1891).
H. J. E. Endepols, Het Decoratief en de Opvoering van het middelnederlandsch Drama. Amſterdam 1903.
G. Cohen, Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français (Académie royale de Belgique. Memoires VI). Brüſſel 1906. — Deutſche Ausgabe: Geſchichte der Inſzenierung im geiſtlichen Schauſpiele des Mittelalters in Frankreich, überſ. von Conſt. Bauer. Leipzig 1907.
Rich. Heinzel, Beſchreibung des geiſtlichen Schauſpiels im Mittelalter. Hamburg und Leipzig 1908.
K. Weinhold, Das Komiſche im altdeutſchen Schauſpiel. Goſches Jahrb. f. Literaturg. I, 1ff. Berlin 1865.
Dinges, Unterſuchungen zum Donaueſchinger Paſſionsſpiel. Germaniſt. Abhandl. Heft 35. Breslau 1910.
Leibing, Die Inſzenierung des Luzerner Oſterſpieles von 1583. Progr. Elberfeld 1869.
Brandſtetter, Die Regenz bei den Luzerner Oſterſpielen. Progr. Luzern 1886. Weitere Unterſuchungen und Mitteilungen von Brandſtetter Germania Bd. 30, S. 205f., 325f.; Bd. 31, S. 249f. Herrigs Archiv, Bd. 75 (1886), S. 383ff. — Der Geſchichtsfreund 1893.
J. E. Wackernell, Altdeutſche Paſſionsſpiele aus Tirol. Graz 1897.
A. Springer, Die Quellen der Kunſtdarſtellungen im Mittelalter. Berichte d. Königl. Sächſ. Geſ. d. Wiſſenſchaften Phil.-Hiſt. Kl. XXXI (1879).
Karl Meyer, Geiſtliches Schauſpiel und kirchliche Kunſt. Vierteljahrsſchr. f. Kultur u. Lit. d. Renaiſſance Bd. I. Leipzig 1886.
Julien Durand, Monuments figurés au moyen-âge, exécutés d'après des textes liturgiques. Bulletin monumental 1888, p. 521ff.
Paul Weber, Geiſtliches Schauſpiel und kirchliche Kunſt in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge. Stuttgart 1895.

F. Panzer, Dichtung und bildende Kunst des Mittelalters in ihrer Wechselwirkung. Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum VII, 2.
Tscheuchner, Einfluß der Passionsspiele auf die deutsche Malerkunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Repert. f. Kunstwissenschaft XXVII (1904) u. XXVIII (1905).
H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Leipzig 1909.
Emile Mâle, L'art religieux au XIIIe siècle en France. Paris 1910.
—, L'art religieux en France à la fin du moyen-âge. Paris 1908.
Leo van Puyvelde, Schilderkunst en tooneelvertooningen op het einde van de middeleeuwen. Kon. Vlaamsche Academie voor Taal en Letterkunde IV, 10. Gent 1912.
F. v. d. Leyen, Deutsche Dichtung und bildende Kunst im Mittelalter. Abhandl. zur deutschen Literaturgeschichte, Fr. Muncker zum 60. Geburtstage dargebracht. München 1916. S. 15.
E. Devrient, Das Passionsspiel im Dorfe Oberammergau und seine Bedeutung für die Neuzeit. Leipzig 1851. 3. Aufl. 1880.
H. Holland, Die Entwicklung des deutschen Theaters im Mittelalter und das Ammergauer Passionsspiel. 1861.
E. Trautmann, Oberammergau und sein Passionsspiel. Bamberg 1890.
H. Diemer, Oberammergau und seine Passionsspiele. 1900.

II.

Creizenach, Geschichte des neueren Dramas. Bd. 2 (1901), Bd. 3 (1903), Bd. 4 (1909).
Herm. Reich, Der Mimus. 2 Bde. Berlin 1903.
W. Wundt, Völkerpsychologie. Bd. 3. 2. Aufl. Leipzig 1908.
Mannhardt, Wald- und Feldkulte. Berlin 1875.
Schiffsumzüge: Bayr. Hefte f. Volkskunde I, 209ff.
F. Kauffmann, Balder. Straßburg 1902, S. 282ff.
V. Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtspiele. Straßburg 1896 (Quellen und Forschungen 77).
Ders., Zur Geschichte des Nürnberger Theaters im 16. Jahrh. Vierteljahrsschrift für Literaturg. 3, 28ff.
O. Driesen, Der Ursprung des Harlekin. Forsch. z. n. Literaturg. 25. Berlin 1904.
K. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Stuttgart 1890.
H. Flock, Hanswurst, seine Ahnen und seine Erben. Wien 1892.
A. Glock, Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neuen komischen Drama. Zeitschr. f. vergl. Literaturg. N. F. Bd. 16, S. 25ff., 152ff.
Th. Hampe, Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg 1900.
A. Glock, Die Bühne des Hans Sachs, Münchner Diss. Passau 1903.
Max Herrmann, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1914.
O. Francke, Terenz und die lateinische Schulkomödie in Deutschland. Weimar 1877.
E. Riedel, Schuldrama und Theater. Hamburg 1885.
Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert. Berlin 1903 (Munckers Forschungen z. neueren Literaturgeschichte, 24).
Jörg Wickram, herausg. v. Bolte Bd. 6. Bibl. Lit. Verein 236.
Aug. Jundt, Die dramatischen Aufführungen im Gymnasium zu Straßburg. Progr. Straßb. 1881.
Joh. Crüger, Zur Straßburger Schulkomödie. Festschr. zum 350jähr. Bestehen d. protestant. Gymnasiums in Straßburg 1888.
Paul Stachel, Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Berlin 1907. Palaestra 46.
Worp, Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland. Groningen 1904.
Prudens van Duyse, De Rederijkkamers in Nederland. 2 Bde. Gent 1900—1902.
R. Wegner, Die Bühneneinrichtung des Shakespeareschen Theaters. Halle 1907.
Albright, The Shakespearian Stage. New York 1909.

Neuendorff, Die englische Volksbühne im Zeitalter Shakespeares. Lithistor. Forsch. 43. Berlin 1910.
Archer, The Fortune Theatre. Shakespeare-Jahrbuch XLIV, S. 159ff.
Eichler, Germanisch-Romanische Monatsschrift III, 461ff., 542f.
W. Poel, Shakespeare in the theatre. London 1913.
R. Genée, Die Entwicklung des szenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Stuttgart 1889.
Jocza Savits, Shakespeare und die Bühne des Dramas. Bonn 1917.
Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten. D. Nat.-Lit. Bd. 23.
J. Meißner, Englische Komödianten in Österreich. Wien 1884 (Beitr. z. Gesch. d. geist. Lebens in Österreich 4).
E. Herz, Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland. Theatergesch. Forsch. 18. Hamburg und Leipzig 1903.
E. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. 1882. S. 43ff.
Bolte, Die Singspiele der englischen Komödianten. Theat. Forsch. 7. Hamburg u. Leipzig 1893.
O. v. Heinemann, Herzog Heinrich Julius und die Anfänge des deutschen Theaters. 1881.
Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1905. Probefahrten 7.
Werner Richter, Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Berlin 1910. Palaestra 78.
R. Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882.
Carl Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889.
—, Johannes Velten. Halle 1887.
B. Litzmann, Velten, Legende und Geschichte. Archiv f. Theatergesch. 2, S. 56—71.
H. Stümcke, Die Frau als Schauspielerin. Leipzig 1905.
J. Bolte, Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert (Theat. Forsch. 12). 1895.
Evans, Der bestrafte Brudermord, Theat. Forsch. 19. Hamburg und Leipzig 1910.
Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels von Dr. Faust. Halle 1878.
A. Dessoff, Über spanische, italienische und französische Dramen in den Spielverzeichnissen der Wandertruppen. Zeitschr. f. vergl. Literaturg. N. F. 4, 1ff.
Paludan, Deutsche Wandertruppen in Dänemark. Zeitschr. f. deutsche Philol. 25, 313 bis 343.

III.

Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. 11. Aufl. Bd. 2, S. 138ff.
Ambros, Geschichte der Musik. Bd. 4. 3. Aufl. Leipzig 1909. S. 241ff., 349ff.
Gurlitt, Geschichte des Barockstiles. Bd. 1. Stuttgart 1887.
Martin Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. Berlin 1907.
Eduard Flechsig, Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schlusse des 16. Jahrhunderts. Leipziger Diss. Dresden 1894.
Paul Zucker, Zur Kunstgeschichte des klassizistischen Bühnenbildes. Monatshefte f. Kunstwissenschaft X, S. 65—96.
E. O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1885.
Trautmann, Italienische, französische und deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe. Jahrbuch f. Münchner Geschichte. Bd. 1, 2, 3.
K. v. Reinhardstöttner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München. Jahrbuch f. Münchner Geschichte. Bd. 3, S. 53—176.
C. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten. Euphorion II (1895), S. 271—94. — Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Beiheft 15 des Zentralbl. f. Bibliothekwesen 1896.
Zeidler, Schauspieltätigkeit der Schüler und Studenten Wiens. Progr. Oberhollabrunn 1888. — Über Jesuiten und Ordensleute als Theaterdichter 1893. — Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie. Theat. Forsch. 4. Hamburg und Leipzig 1891.
G. Müller, Zur Geschichte der Jesuitenkomödie in Sachsen. N. Arch. f. sächs. Geschichte 14 (1893), S. 140.
Dürrwächter, Aus der Frühzeit des Jesuitendramas. Jahrb. d. Hist. Vereins Dillingen 17 (1896). — Die Darstell. des Todes und Totentanzes auf der Jesuitenbühne. Forsch.

z. Kulturgesch. u. Literaturg. Bayerns. 1897. — Jak. Bidermann und sein Jesuitentheater. Das Jesuitentheater in Eichstätt. Sammelbl. d. Histor. Vereins Eichstätt 1895. — Von der Schulbühne. Hochland 1908, S. 581ff. — Jak. Gretser und seine Dramen 1912.
N. Scheid, Die dramatischen Schüleraufführungen. 1901.
Bernh. Duhr, Geschichte der Jesuiten in den Ländern deutscher Zunge. Bd. 1. Freiburg 1907. S. 325—356. Bd. 2, 2 (Freiburg 1913), S. 657ff.
L. Pfandl, Einführung in die Literatur des Jesuitendramas in Deutschland. Germ.-Roman. Monatsschr. II, 445ff.
Kaulfuß-Diesch, Untersuchungen üb. d. Drama d. Jesuiten im 17. Jahrh. Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen. Bd. 131 (1913) S. 1ff.
Willi Fleming, Gryphius und die Bühne. Halle 1914.
A. v. Weilen, Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen des Burgtheaters. Wien 1901.
Mor. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 2 Bde. 1861—1862.
Sittard, Zur Geschichte des Theaters am Württembergischen Hofe. 1890—1891. 2 Bde.
Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit. Bd. 1 (Eßlingen 1909), S. 485 bis 554.
Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe. Leipzig 1898.
Burdach, Schillers Chordrama u. d. Geburt des tragischen Stils aus der Musik. Deutsche Rundschau Bd. 142—143.

IV.

Th. Siebs, Deutsche Bühnenaussprache. Köln 1898.
A. Waniek, Gottsched u. d. deutsche Literatur seiner Zeit. Leipzig 1897.
v. Reden-Esbeck, Karoline Neuber. Leipzig 1881.
E. Rigal, Le theâtre français avant la période classique. Paris 1901.
Petit de Julleville, Le théatre en France. Paris 1908.
Karl Mantzius, Molière. Le théatre, le public et les comédiens de son temps, traduit du danois par Maurice Pellisson. Paris 1908.
Ollivier, Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIIIième siècle. Paris 1901.
Jullien, Historie du costume au théâtre. Paris 1880.
Creizenach, Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle 1879.
Chr. Heinrich Schmidt, Chronologie des Theaters. 1775. Neuausgabe von Legband. Schr. d. Gesellschaft f. Theatergeschichte. Bd. 1. Berlin 1902.
Joh. El. Schlegels Ästhetische und dramaturgische Schriften, herausg. von Antoniewicz. Deutsche Literaturdenkm. d. 18. u. 19. Jahrh., Heft 26. Heilbronn 1887.
Hans Devrient, Joh. Friedr. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft (Theatergeschichtl. Forsch. Heft 11). Hamburg und Leipzig 1895.
Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. Königsberg 1854.
J. Kürschner, Ekhofs Leben und Wirken. Wien 1872.
H. Uhde, Ekhof, Gottschalls Neuer Plutarch, Teil 4 (1876), S. 119—238.
Brandes, Meine Lebensgeschichte. Berlin 1799—1800.
J. Klopffleisch, J. Chr. Brandes. Diss. Heidelberg 1906.
Schauspielerleben im 18. Jahrhundert. Erinnerungen von Joh. Ant. Christ, herausg. von R. Schirmer. Ebenhausen-München und Leipzig 1912.
Eloesser, Das bürgerliche Drama im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 1898.
Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst (Theatergesch. Forsch. 15). Hamburg und Leipzig 1898.
Hans Knoll, Theorie der Schauspielkunst. Darstellung und Entwicklung ihres Gedankens in Deutschland von Lessing zu Goethe. Diss. Greifswald 1916.
Schütze, Hamburgische Theatergeschichte. 1794.
Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne (Theat. Forsch. 13). Hamburg und Leipzig 1895.

Lessings Hamburgische Dramaturgie, herausg. von Petersen, Goldene Klassiker. Berlin o. J.
Bitterling, Joh. Fried. Schink. Ein Schüler Diderots und Lessings. Theat. Forsch. 23. Leipzig und Hamburg 1911.
v. Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne. Wien 1768. Neudruck von A. Sauer, Wiener Neudrucke 7, Wien 1884.
A. Waniek, Die Bühnenreform unter Kaiser Joseph II. Progr. Mährisch-Ostrau 1896.
E. Wlassak, Chronik des k. k. Hofburgtheaters. Wien 1876.
Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters. (Theat. Forsch. 9.) Hamburg und Leipzig 1894.
F. L. Meyer, F. L. Schröder. 2 Bde. Hamburg 1819.
Litzmann, F. L. Schröder. Hamburg 1890—1894.
Al. v. Weilen, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Berlin 1908. Schr. d. deutschen Shakespeare-Ges. Bd. 3.
A. Winds, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart. Schr. d. Ges. f. Theatergesch. Bd. 12. Berlin 1909.
Hans Daffis, Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart (Lithist. Forsch. 30). Berlin 1912.
Bruno Doelker, Die Hamletdarstellungen Chodowieckis. Theat. Forsch. 29. Hamburg u. Leipzig 1916.
Köster, Das lyrische Drama. Preuß. Jahrbücher Bd. 68.
M. Jacobs, Deutsche Schauspielkunst. Leipzig 1913.
P. Legband, Münchner Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert. 1901. (Oberbayr. Archiv f. vaterl. Gesch., Bd. 51.)
Wolter, Fr. W. Großmann. Diss. Bonn 1901.
A. Köster, Das Bild an der Wand. Abh. d. Kön. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Leipzig 27 (1913).
B. Diebold, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Theat. Forsch. 25. Hamburg und Leipzig 1913.
Lebenserinnerungen der Caroline Schultze-Kummerfeldt, herausg. von Benezé, Schr. d. Gesell. f. Theatergesch. Bd. 23 und 24. Berlin 1915.
Iffland, Meine theatralische Laufbahn. 1798.
Wilh. Koffka, Iffland und Dalberg. Leipzig 1865.
Ant. Pichler, Chronik des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. Mannheim 1879.
Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg Mannheim 1890.
F. Walter, Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 2 Bde. Leipzig 1899.
Fritz Alafberg, Wolfg. Heribert v. Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker. Berlin 1907.
Knudsen, Heinr. Beck. Theat. Forsch. 24. Hamburg und Leipzig 1913.
Ifflands Briefe an seine Schwester, herausg. von Geiger. Schr. d. Gesell. f. Theatergesch. Bd. 5 u. 6 (1904/5).
Jul. Petersen, Schiller und die Bühne. Palaestra XXXII. Berlin 1904.
Edgar Groß, Joh. Friedr. Fleck. Schr. d. Ges. f. Theatergesch. Bd. 22. Berlin 1914.
A. Böttiger, Entwicklung des Ifflandschen Spiels in 14 Darstellungen auf dem Weimarer Hoftheater. Leipzig 1796.
Burckhardt, Das Repertorium des Weimarer Theaters unter Goethes Leitung. Theat. Forsch. 1. 1891.
Ernst Pasqué, Goethes Theaterleitung in Weimar. Leipzig 1863.
Jul. Wahle, Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung. Schr. d. Goethe-Gesellschaft 6. Weimar 1892.
Hans Lebede, Klassische Dramen auf der Bühne. 11. Ergh. d. Zeitschr. f. deutschen Unterricht. Leipzig 1916.

Genast, Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Leipzig 1862.
Heinr. Schmidt, Erinnerungen eines Weimarischen Veteranen. Leipzig 1856.
Gotthardi, Weimarische Theaterbilder aus Goethes Zeit. Jena und Leipzig 1865.
M. Martersteig, Pius Alex. Wolff. Leipzig 1879.
Denkwürdigkeiten des Schauspielers F. L. Schmidt, herausg. von Uhde. Hamburg 1875.
Genée, Ifflands Berliner Theaterleitung. Berlin 1896.
Brachvogel, Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin. 1877/78. 2 Bde.
Val. Teichmanns Lit. Nachlaß, herausg. von Dingelstedt. Stuttgart 1869.
Hans v. Wolzogen, Karl Friedr. Schinkel und der Theaterbau. Bayreuther Blätter X, 3 (1887).
Max Martersteig, Die ethische Aufgabe der Schaubühne. Leipzig 1912.
Pertz, Das Leben des Ministers Frh. v. Stein Bd. 2 (1850), S. 711.
Max Lehmann, Freiherr vom Stein Bd. 2. Leipzig 1903, S. 393.

V.

Übersicht über die örtliche Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts bei R. F. Arnold, Bibliographie der deutschen Bühnen seit 1830. 2. Aufl. Straßburg 1909.
Jellinek, Bibliographie der Theatergeschichte für 1901—1903. Archiv f. Theatergesch. I, 199.
Merbach, Bibliographie für Theatergeschichte 1905—1910. Schr. d. Ges. f. Theatergesch. XXI.
Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.
Ed. Devrient, Das Nationaltheater des neuen Deutschlands 1849.
Neue Kostüme auf beiden königlichen Theatern in Berlin unter der General-Intendantur des Herrn Grafen v. Brühl. Berlin 1819ff.
Ludw. Tieck, Kritische Schriften. 4 Bde. Leipzig 1848.
O. Kaiser, Der Dualismus Ludwig Tiecks als Dramatiker und Dramaturg. Berlin 1885.
H. Bischoff, L. Tieck als Dramaturg. Brüssel 1897.
E. Drach, L. Tiecks Bühnenreformen. Berlin 1909.
E. Groß, Die ältere Romantik und das Theater. Theat. Forsch. 22. Hamburg 1910.
Karoline Bauer, Aus meinem Bühnenleben. Herausg. von K. v. Hollander. Weimar 1917. S. 377ff.
Klingemann, Kunst und Natur. 1819—1822.
H. Kopp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig. Theat. Forsch. Hamburg und Leipzig 1901.
Immermanns Theaterbriefe, herausg. von Putlitz. 1851.
Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Stuttgart 1866. — Immermann als Dramaturg in der Gedächtnisschrift zu seinem 100. Geburtstag. Hamburg und Leipzig 1896. S. 151ff.
Schreyvogels Tagebücher, herausg. von K. Gloßy. 2 Teile. Berlin 1902.
H. Laube, Das norddeutsche Theater 1864. — Das Burgtheater. Leipzig 1868. — Das Wiener Stadttheater. Leipzig 1875. — Theaterkritiken und dramaturg. Aufsätze, herausg. von A. v. Weilen. Berlin 1907. Schr. d. Ges. f. Theatergesch. 7 u. 8. — Dramaturg. Schriften, herausg. von Houben. Leipzig 1910.
Altmann, Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung. Dortmund 1908 (Schr. d. Lithist. Gesellsch. Bonn, Heft 5).
Dingelstedt, Münchner Bilderbogen. Berlin 1879.
—, Eine Fausttrilogie. Berlin 1876.
Roenneke, Fr. Dingelstedts Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater. Greifswald 1912. Dazu H. Devrient, Euphorion 20, 564ff.
P. Lindau, Laube und Dingelstedt als Regisseure. Nord u. Süd. 98.
Costenoble, Aus dem Burgtheater. Wien 1889.
Paul Lindau, Vorspiele auf dem Theater. Dresden 1895.
Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken. 1845.
Manfr. Semper, Das Münchner Festspielhaus. Hamburg 1906.

E. Moritz, Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau. Beiträge zur Bauwissensch. 17. Berlin 1910.
Rich. Wagner, Sämtl. Schriften und Dichtungen. 5. Aufl. Leipzig o. J. Bd. 2: Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen. — Bd. 3 u. 4: Oper und Drama. — Bd. 5: Offener Brief an Liszt über die Goethe-Stiftung.
Herders Sämtl. Werke herausg. von Suphan. Bd. 23, S. 336.
Karl Heckel, Die Bühnenfestspiele in Bayreuth. Leipzig 1891.
Wolfg. Golther, Bayreuth. (Das Theater, Bd. 12.) Berlin 1904.
Appia, Die Musik und die Inszenierung. München 1899.
Karl Grube, Die Meininger. (Das Theater, Bd. 9.) Berlin 1904.
R. Proelß, Das Herzogl. Meiningische Theater und die Bühnenreform. Erfurt 1878.
Richard, Chronik sämtlicher Gastspiele des Herzogl. Sachsen-Meiningischen Hoftheaters. Leipzig 1890.
C. Hagemann, Schauspielkunst und Schauspielkünstler. 2. Aufl. Berlin u. Leipzig 1910.
—, Regie. 3. Aufl. Berlin und Leipzig 1912.
—, Oper und Szene. Berlin und Leipzig 1905.
Eug. Kilian, Dramaturg. Blätter. Erste Reihe. München 1905.
—, Aus der Praxis der modernen Dramaturgie. Dramaturg. Blätter. Zweite Reihe. München 1914.
Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst. Leipzig 1900.
Paul Marsop, Wozu brauchen wir die Reformbühne? München 1907.
—, Deutsches Bühnenhaus und Reformszene in „Neue Kämpfe". München 1913.
G. Fuchs, Die Revolution des Theaters. München 1908. — Die Schaubühne der Zukunft (Das Theater, herausg. von Hagemann, Bd. 15).
—, Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel, mit einem Rückblick auf die Passion von Oberammergau. München 1911.
A. Bartels, Das Weimarer Hoftheater als Nationaltheater für die deutsche Jugend. 1907.
M. Zollinger, Eine Schweizerische Nationalbühne. Aarau 1909.
Alb. Hofmann, Zur Entwicklung und Bedeutung des Theaters als einer sozialen Wohlfahrtsanstalt. Deutsche Bauzeitung 1901, Nr. 66, 68, 76, 77.
Ludw. Seelig, Geschäftstheater oder Kulturtheater. Mannheim 1916.
Ernst Leop. Stahl, Wege zur Kulturbühne. Jena 1917.

Register.

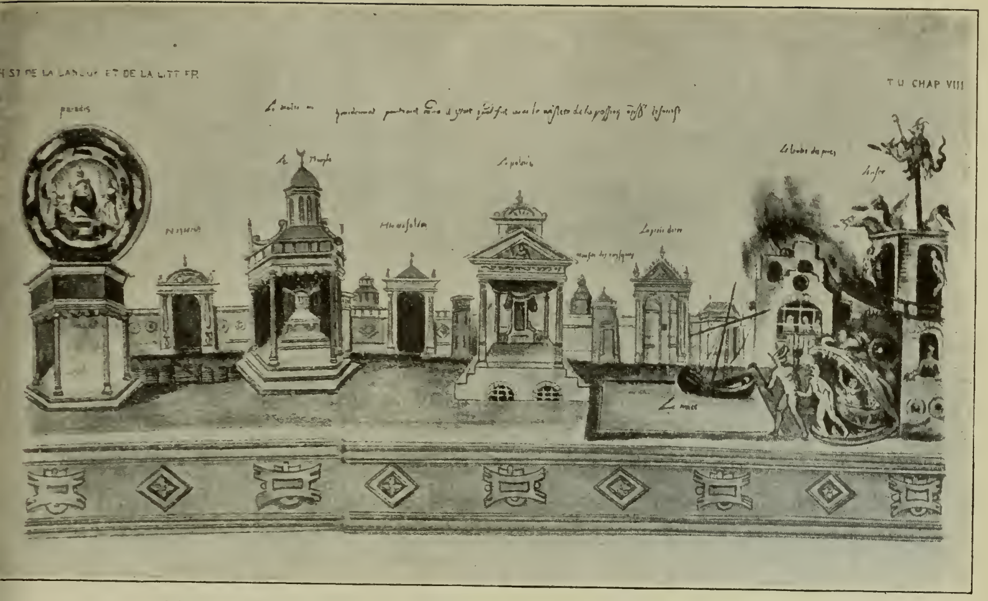


Abb. 5: Bühnenbild des Passionsspiels von Valenciennes (1547)

Abb. 6: Mostaert, Passionsaufführung auf dem Marktplatz von Antwerpen



Abb. 10: Einzug Christi im Oberammergauer Passionsspiel von 1910

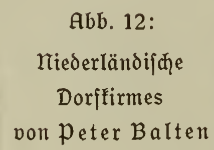




Abb. 12: Niederländische Dorfkirmes von Peter Balten

(Szene aus der Cluyte van Playerwater)



Abb. 9: Hans Memling, Die sieben Schmerzen Mariä

Abb. 20: Das Amsterdamer Theater von Jak. van Kampen

Abb. 24: Mittelbogen der Bühne des Teatro Olimpico

Abb. 26: Bogen aus der Dekoration zu Titus von Fuentes

Abb. 28: Kupferstich von Radl nach der Frankfurter Aufführung von Mozarts Titus (1800)



Abb. 27: Hintergrund der Dekoration zu Titus von Fuentes

Abb. 35: „Die Mausefalle". Nach einem Stich Chodowieckis. (Brockmann als Hamlet 1778)

Zur Entwicklung des Theaterkostüms



Abb. 29:
Corneilles Polyeucte in spanischer Tracht



Abb. 30:
Madame Dumesnil als Athalie



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33: Das Hamburger Nationaltheater

Dekorationsentwürfe Schinkels f. Schillers „Jungfrau v. Orleans"

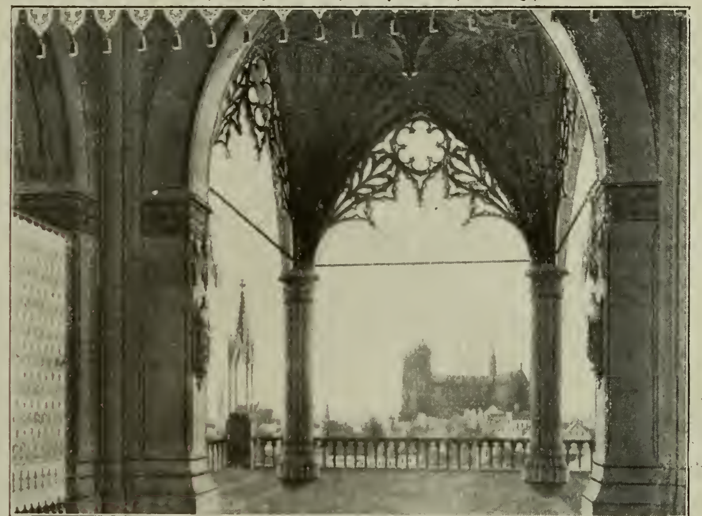


Abb. 36

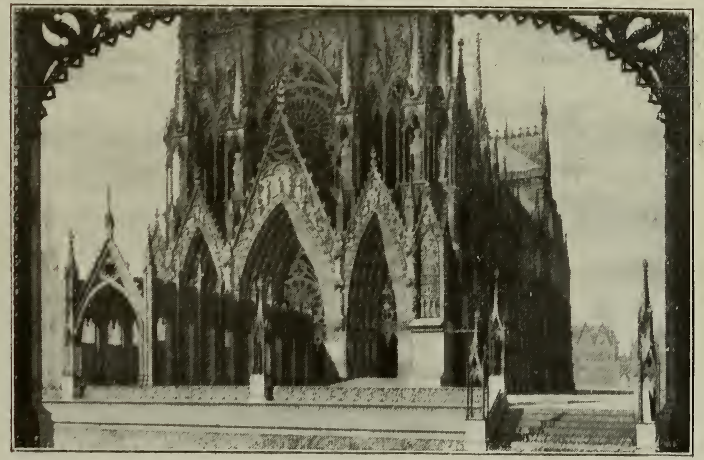


Abb. 37

Fünf Darsteller des Wallenstein



Abb. 39:
Christian Wilhelm Opitz
(1756—1810)
Dresden-Leipzig



Abb. 40:
Joh. Friedr. Ferd. Fleck
(1757—1801)
Berlin



Abb. 41:
August Wilhelm Iffland
(1759—1814)
Berlin



Abb. 42:
Heinrich Anschütz (1785—1865) Wien



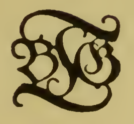
Abb. 43: Ferd. Eßlair (1772—1840)
Stuttgart-Mannheim-München

Theodor Fontane

1819 — 1919

von

Harry Maync



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1920

Frau Gertrud Heintz

in alter Freundschaft

Druck von B. G. Teubner in Dresden

1.

Als das Deutsche Reich in Bismarck seinen Schöpfer und guten Genius verlor, hat es keiner ergreifender und zugleich schlichter ausgedrückt, was dieser Große für Volk und Staat, für Welt und Geschichte bedeute, als Theodor Fontane in seinen letzten, sofort volkstümlich gewordenen Versen vom sagenhaften Hünengrab im Sachsenwalde. Wenige Monde später folgte der Dichter dem bewunderten Volksheros ins Reich der Schatten nach. So frisch wie greisender Wein hatte sein Alter ihm geblüht und auch ihm war der Tod, der Tod als Freund, genaht wie Zieten aus dem Busch. Es war ein Herbsttag dieses dunklen Jahres 1898, als wir ihn auf einem abgelegenen Friedhof im Norden der Reichshauptstadt zur letzten Ruhe betteten. Das literarische und künstlerische Berlin war reich vertreten, die Leuchten der Friderico-Guilelma huldigten deren Ehrendoktor, dem poeta eximius, dem narrator ingeniosus, dem civis egregius, und die studentischen Verbindungen senkten eine nach der anderen ihre umflorten Banner in die offene Gruft. Auch ich, damals noch Berliner Student, streute dem Dahingeschiedenen in wehmutsvoller Dankbarkeit die drei Hände voll märkischen Sandes auf die Palmen und Lorbeern seines Sarges.

Tiefer hat wohl niemand um diesen fast Achtzigjährigen getrauert als gerade die Jugend. Wie altmodisch war es, daß er, wie Bismarck, niemals von der Gänsefeder ließ, wie altmodisch umflatterten ihn auf den breiten, belebten Straßen der Weltstadt die Enden des mächtigen Wollschals, den er um den Hals und die halblangen grauen Locken zu schlingen pflegte — und doch, er war unser. Wir angehenden jungen Literarhistoriker hielten natürlich zum jüngsten Berliner Naturalismus und folgten dem Dichter des „Hannele" und der „Weber" mit leidenschaftlichem Anteil von Stück zu Stück, aber geliebt haben wir keinen wie unseren Fontane. Jeder Gang zur Universität ließ uns in der Potsdamer Straße einen warmen Blick zum dritten Stockwerk des Johanniterhauses hinaufsenden, und begegneten wir dem schlanken alten Herrn mit den klaren blauen Friedrichsaugen voll Geist und Güte, etwa gar Seite an Seite mit seinem Halbbruder von der bildenden Kunst („Federvieh und Borste wohnt auf demselben Hof und hält Gemeinschaft"), mit dem großen Knirps Adolf Menzel, wir machten gewiß Kehrt und schritten den beiden verstohlen beobachtend ein Stücklein Weges nach.

Es gibt kaum einen zweiten Fall in der Kunstgeschichte, daß eine umstürzlerische Jugend sich einen Greis zum Liebling erkürt und als vorbildlichen

Meister feiert. Und dieser Fall lag nicht etwa so, daß man in vergessenen älteren Werken eines lange Verkannten Schöpfungen entdeckte, die dem eigenen Wesen und Wollen verwandt waren, und einen ungeahnten Vorläufer als gewichtigen Eideshelfer auf den Schild erhob. Nein, die Romane, die so tiefen Eindruck auf die Jugend machten, hatte der Alte gleichzeitig mit ihr geschrieben: „Irrungen, Wirrungen" und „Stine", die vornehmlich in Frage kommen, entstanden in denselben Jahren wie der „Bahnwärter Thiel" und die „Familie Selicke". Unabhängig voneinander traf man sich plötzlich auf derselben Station und freute sich der unvermuteten Begegnung und des gemeinsamen Zieles. Die Jungen sind stolz, sich auf einmal in so angesehener Gesellschaft zu finden, den durch Anerkennung wahrhaftig nicht verwöhnten Alten beglückt der starke Widerhall, den er so unerwartet im Herzen der Jugend findet. Denn ein Verhältnis des Herzens, nicht der Literaturpolitik spielt sich hier ab. Man gibt keineswegs nur, um wieder zu empfangen, und geht keine Versicherung auf Gegenseitigkeit ein. Fontane war nichts weniger als ein Erfolganbeter und der Mann, eine Zeitgunst für sich selbst praktisch auszunutzen; nicht, um sich bei dem die Führung antretenden jungen Geschlecht lieb Kind zu machen und sich im neuen Reich selbst eine Machtstellung zu sichern, erklärte er das mit Abscheu aufgenommene Programmstück von Holz und Schlaf für bedeutungsvolles Neuland und empfahl er „Vor Sonnenaufgang" der Freien Bühne zur Aufführung, und ebensowenig widmete Gerhart Hauptmann sein „Friedensfest" dem alten Herrn, um sich einen hochmögenden Gönner auch für die Zukunft zu verbinden. Auf beiden Seiten bestand ehrliche Anerkennung und warme Neigung, aber anderseits war auch von einer unnatürlichen Überschwenglichkeit, die später zur Abkühlung hätte führen müssen, keine Rede. Die Beziehungen waren eher denen ähnlich, die ebendamals Adolf Menzel mit Max Liebermann und der Berliner Sezession verbanden.

Das Verhältnis wurde nur möglich infolge der eigentümlichen Wesensart Fontanes und seiner merkwürdigen schriftstellerischen Entwicklung. Er machte sich nicht jung, er war es, ja er wurde es als Künstler recht eigentlich erst im Alter. Die meisten Dichter geben ihr Bestes in jüngeren Jahren. Bei vielen unter ihnen, etwa bei Uhland, hört der Schaffenstrieb mit der Jugend überhaupt auf; andere, z. B. Klopstock, dichten zwar weiter, vermögen aber ihre genialen Erstlingsleistungen nicht mehr zu überbieten oder auch nur zu erreichen und geraten ins Hintertreffen. Bei Dichtern wie Gottfried Keller fällt die Höhe des Lebens mit der Höhe des Wirkens zusammen. Selten ist es, daß ein Dichter im Patriarchenalter den großen Gebilden einer langen Schaffenszeit noch letzte große anreiht gleich dem Schöpfer der „Wanderjahre" und des „Faust II", aber ganz vereinzelt, daß einer erst mit siebzig Jahren seine reifsten Früchte erntet. Goethe spricht von der wiederholten

Pubertät, die der geniale Mensch erlebe, und hat selbst mehrere solcher Verjüngungszeiten durchgemacht, aber er war doch einmal der junge Goethe gewesen, und jene Perioden stellten nur unverhoffte Johannistriebe und Nachblüten dar. Theodor Fontane dagegen spricht uns als Jüngling weniger jung an als mit grauen Haaren. Er war sich dieses ungewöhnlichen Gesetzes seiner Entwicklung auch schon früh selbst bewußt und schrieb einmal an seinen Freund Wolfsohn: „Ich bin mit den Jahren jünger geworden, und die Lebenslust, die eigentlich ein Erbteil der Jugend ist, scheint in mir zu wachsen, je länger der abgewickelte Faden wird." So sollte es wirklich kommen. Und diese seltsame Entwicklung ist gesund und organisch, sie bezeugt nicht etwa ein krankhaftes Zurückbleiben und ist nicht einfach durch äußere Hemmungen und entsprechende innere Stockungen, die ja freilich beide nicht fehlen, zu erklären. So spät und langsam er sein eigentliches Ziel erreicht, seine früheren Werke bezeugen nicht Irr- und Abwege, die er allzulange eingeschlagen hat und von denen er endlich zum Glück zurückgekommen ist, sondern Staffeln einer geraden Lebens- und Schriftstellerfahrt.

Im Legendenland, am Ritterbronnen,
Mit Percy und Douglas hab' ich begonnen;
Dann hab' ich in seiner Schwadronen Mitten
Unter Seydlitz die großen Attacken geritten
Und dann bei Sedan die Fahne geschwenkt
Und vor zwei Kaisern sie wieder gesenkt.

In der Jugend ist man eben dreister,
Mag nicht die Zunft der Handwerkermeister;
Jetzt ist mir der Alltag ans Herz gewachsen,
Und ich halt' es mit Rosenplüt und Hans Sachsen.

Die Dichter sind sich über den künstlerischen Wert und die geschichtliche Bedeutsamkeit ihrer Werke durchaus nicht immer klar. Auch Fontane hat uns Selbstzeugnisse hinterlassen, denen wir volle sachliche Gültigkeit nicht beimessen können. So schrieb mir seine Witwe im Anschluß an eine vor zwanzig Jahren von mir veröffentlichte Studie über seine Lyrik, ihr Mann habe auf seine Gedichte größeren Wert gelegt als auf seine Prosaschöpfungen. Die Lyrik war seine erste Liebe, als Lyriker ist er zuerst hervorgetreten und hat sich einen Namen gemacht. Es war seine romantische Zeit. Er verlebte sie als Apothekergehilfe und einjährig-freiwilliger Gardegrenadier in Berlin, und hier trug er seit dem Jahre 1844 im Tunnel über der Spree den Dichtergenossen seine Balladen vor. Die Bekanntschaft mit Percys „Reliques of ancient English poetry" und Scotts „Minstrelsy of the Scottish border" machte ihn vor allem in der düsteren Stimmungswelt der nordischen Sage und Geschichte heimisch. 1850 erschienen „Männer und Helden" und die „Romanzen von der schönen Rosamunde". Die Krone seiner Balladen, der von Karl Löwe so wirkungsvoll vertonte „Archibald Douglas", folgte als Spätling erst ein paar Jahre darauf. Zeigt dieses prachtvolle Gedicht ihn auf den Spuren des Grafen Strachwitz, so machen ihn seine geschichtlichen Lieder auf märkisch-preußische Helden besonders der Alten Fritz-Zeit zum Wilibald Alexis der Bal-

lade. Rasch entwickelt er sich binnen wenigen Jahren zu einem der ersten Meister in dieser Gattung und gewinnt in ihr auch frühe Anerkennung. Aber der romantische Balladendichter ist und bleibt ein Stück Fontane für sich. Im tiefsten Grunde war dieser, obwohl er bis an sein Lebensende hin z. T. treffliche Gedichte geschaffen hat, so wenig Lyriker wie Dramatiker, sondern plaudernder, erzählender Darsteller von realistischer Stilrichtung.

Es scheint, als sei es nach der jungen Lyrik mit dem Dichten überhaupt vorbei, als gehöre auch Fontane zu den vielen, von denen Richard Wagners Hans Sachs sagt: Der Lenz, der sang für sie. In Leben und Wirken greift jetzt die Prosa Platz. Die folgenden Jahrzehnte hindurch ist Fontane Schriftsteller, nicht Dichter. Wie so mancher, der hoffnungsvoll als Poet begonnen hat, wird auch er im Hauptamt Journalist, nach Bismarck bekanntlich ein Mann, der seinen Beruf verfehlt hat. Gleich Ibsen gibt er den Apothekerberuf auf und stellt alles auf seine Feder. 1852 siedelt er für eine Reihe von Jahren nach London über und wirkt als englischer Korrespondent der offiziösen „Preußischen Zeitung“. Während des Jahrzehntes 1860—70 ist er Redakteur der „Kreuzzeitung“ und später noch zwanzig Jahre lang Theaterkritiker der „Tante Voß“. Der wertvollste literarische Ertrag der wichtigen englischen Jahre sind einige Reisebücher, die er später in den Band „Aus England und Schottland“ zusammenfaßte. Sie sind Vorübung und Vorläufer des schönsten Werkes des Schriftstellers Fontane, der „Wanderungen durch die Mark Brandenburg“, deren vier Bände in den sechziger und siebziger Jahren entstanden.

Auf einem fernen schottischen Douglas-Schlosse war ihm der Plan gekeimt, ein Entdecker und Retter der wenig gekannten und viel verketzerten Heimat zu werden, ihrer blühenden Gegenwart und ihrer ruhmvollen Vergangenheit. Und nun zieht er Jahr um Jahr, hellen Blickes und offenen Geistes am frischgeschnittenen Wanderstab rüstig durch die Lande, durch die Grafschaft Ruppin, durch Oder-, Havel- und Spreeland. Ohne strengen Plan und starre Systematik, vielmehr in losen Reisebildern, erzählt er, meist frisch und anschaulich, von den bescheidenen Reizen der geliebten Heimat, von ihren keuschen Seen und stillen Wäldern, von ihrem tüchtigen Menschenschlag und seinen Taten. Noch mehr als das Land liegen dem Menschenbeobachter und Menschenkenner Fontane die Leute am Herzen; die vielen lebendigen Menschendarstellungen in diesen Büchern gehören dem Dichter. Dichter und Forscher haben in Fontane den schönsten Bund geschlossen, wie in Uhland. Gleich den Liederbrüdern Arnim und Brentano sammelt er und macht zum Gemeingut, was der Vergessenheit entrissen zu werden verdient. Gleich ihnen schließt er den Volksmund auf und macht das Volk zum Mitarbeiter an seinem Volksbuch. Im Jagdschloß wie in der Bauernkathe ist er willkommen. Bei Pfarrer und Lehrer und vor allem auf den märkischen Adelsgütern sitzt er über verschollenen Scharteken und vergilbten handschriftlichen

Chroniken, über Briefbündeln und Tagebüchern, die man ihm willig ausliefert, und beschwört den Geist der Zeiten herauf. Vom Heute blickt er zurück auf das Einst; er zieht geschichtliche Fäden und zeigt in historischen Durchblicken, wie sie auch Gustav Freytags Romane pflegen, die geschichtliche Stetigkeit auf, am liebsten an kleinen charakteristischen Zügen und der ihm über alles werten Anekdote. Da spricht ein in Altertums- und Geschichtsforschung wohl-„bewanderter“ Fachmann zu uns, kein gelehrter Spezialist der Studierstube. Das Sachliche nimmt den Weg durch das Gemüt. Ein Werk der Liebe entsteht so, nicht im Sinne patriotischer, lokalpatriotischer Tendenz; nicht „Verherrlichung des einzelnen, sondern Liebesweckung für das Ganze“ ist das Ziel. Die „Wanderungen“ sind weder Reiseführer, noch geschichtliches Lehrbuch, sie sind auch als Ganzes kein großes literarisches Kunstwerk, sondern nur eine ebenso anspruchslose wie liebenswürdige Sammlung menschlicher Dokumente. Der Mensch und der Dichter, der Journalist und der Historiker hat in diesen Bildern aus der märkischen Vergangenheit für die Wiege des Reiches etwas Ähnliches geschaffen, wie Gustav Freytag in gleicher Zusammenfassung seiner Gaben für das gesamte deutsche Volkstum; kein anderer deutscher Einzelstamm, keine andere deutsche Einzellandschaft kann sich eines gleichen Spiegels rühmen.

Den „Wanderungen“, denen sich später noch die gleichfalls mehr journalistischen als poetischen Kriegsbücher des Schlachtenbummlers und die gehalt- und reizvollen selbstbiographischen Werke anschlossen, haben nicht nur ihren hohen sachlichen und persönlichen Eigenwert, sondern bedeuten namentlich auch die geheime Vorbereitung auf Fontanes eigenste literarische Leistung, den Zeit- und Sittenroman. Zumal seine Wanderungen haben den Redakteur ausgelüftet, den Menschen frisch erhalten. Dank ihnen ist Fontane aller Schreibtischarbeit zum Trotz doch ein Freiluftmensch geblieben. Sie haben ihn stets mit lebendiger Anschauung versorgt; Stoffe und Stil seiner großen Romane hat er zum guten Teil erwandert und erlauscht. Und an der Wiedergabe seiner Streifzüge hat sich der Darsteller geschult; schwerlich hätte ohne das der Erzähler gleich so Vortreffliches geleistet. „Wenn der Greis nicht mehr könnte als der Mann, was wäre dann wohl der Sinn des Alters?“, heißt es in Hauptmanns Glashüttenmärchen. Die langjährige Versenkung in das Volkstum und die Vergangenheit seiner Heimat, dazu die berufsmäßige Beobachtung der Gegenwart, die dem Tageskritiker oblag, sie haben Fontane schließlich zum berufenen Sittenschilderer seiner Zeit gemacht. Sein Weg führt aus der sagenhaften Vorwelt zur Wirklichkeit der Gegenwart, von der Versromantik zum Prosarealismus, vom Heroischen zum Bürgerlichen.

Die erste Frucht der neuen Dichterlaufbahn, sein zweites Erstlingswerk sozusagen, ist der vierbändige historische Roman „Vor dem Sturm“, der am deutlichsten von den Wanderungen und geschichtlichen Studien des Verfassers zu seiner neuen Kunstschriftstellerei überleitet; „wandernd, plaudernd, reise-

novellistisch" will ihn Fontane halten. Das Werk erschien 1878; die schon in den sechziger Jahren begonnene Niederschrift war liegen geblieben und hatte reichlicherer Muße harren müssen. Der Roman schildert die bange Erregung Preußens in der Zeit zwischen dem Brand von Moskau und dem Ausbruch der Befreiungskriege. An Tolstois stofflich verwandtem gewaltigen Kriegsroman darf er nicht gemessen werden, indessen überragt er, selbst von Scott und Alexis abhängig, den altertümelnden Professorenroman der folgenden Jahrzehnte turmhoch. Wir erhalten ein reiches Zeitbild von sicherer Bodenständigkeit und treuer Zeitfarbe, dem vorzüglich aufgefaßte und dargestellte Charaktere Leben und Seele verleihen. Die obere Gesellschaft dieser Zeit, aber auch Bürgertum und Bauernstand treten uns leibhaft entgegen. Ein Mangel ist nur die Überfülle an Stoff und Gestalten; der Dichter ist der Technik noch nicht recht Herr. Er nennt den Roman selbst einmal „im wesentlichen eine Aneinanderreihung von Balladen". Auch die sprachliche Technik ist noch schwerfällig. Aber dadurch, daß die große Geschichte nicht unmittelbar, sondern durch die Spiegelung in Genre und Anekdote vorgeführt wird, und ferner durch die persönliche Färbung des lebendigen Gesprächs hat der Roman schon viel von dem, was der Dichter selbst „das Fontanesche" nennen würde; jedoch ganzer und echtester Fontane ist er noch nicht. Von ähnlicher Art ist der nun schon viel knapper gehaltene Roman „Schach von Wuthenow" (1883). Er bietet ein Bild der Berliner Gesellschaft unmittelbar vor der Schlacht bei Jena, vornehmlich in der Gestalt des „Helden" ein Bild von der Verfassung des damaligen preußischen Offizierskorps. Die „symptomatische Bedeutung" des Schach-Falles, der sich an ein eigenartiges Liebesproblem knüpft, rückt der Roman selbst ins Licht. Ist es hier die Berliner Aristokratie, so ist es in „Graf Petöfy" (1884) die österreichische und ungarische, die uns im Gesellschaftsroman entgegentritt. Auch der große, reife Roman „Unwiederbringlich" (1891) reiht sich in diesen Zusammenhang. In Holstein und Dänemark vor 1864 spielend, verbindet auch er Zeitdarstellung und Liebeskonflikt. Mehr und mehr rückt der Schwerpunkt ins Psychologische, das gerade in „Unwiederbringlich" schon feinster Fontane ist.

Neben den ersten Romanen gehen einige novellistische Erzählungen einher, die gleichfalls psychologische Probleme vor geschichtlichem Hintergrunde abhandeln. Sie stehen den romantischen Anfängen Fontanes näher und tragen noch mehr als „Vor dem Sturm" balladenhaften Charakter. Sie ergehen sich in der düsteren Tragik, der dumpfen, ans Gespenstische streifenden Stimmung und der dunkelglühenden Farbengebung, die der alten nordländischen Volksballade eignet. Auch in ihrer gedrungenen Knappheit, ihrer sprunghaften Motivierung und in der Geschlossenheit ihres Aufbaues zeigen sie Anlehnung an die Kunsttechnik der Ballade. „Grete Minde. Nach einer altmärkischen Chronik" (1880), „Ellernklipp" (1881), eine Harzgeschichte, und die wieder in der

Mark vor sich gehende Erzählung „Unterm Birnbaum" (1885) spielen im 17., 18. und frühen 19. Jahrhundert. Alle drei sind sie Dorfgeschichten. „Grete Minde" erinnert in den Motiven an Gottfried Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe", im Stil an Storms Chroniknovellen, „Unterm Birnbaum" an Kleists „Michael Kohlhaas", aber auch an Halms virtuose Schauernovellen. Eine Abhängigkeit von der ungesunden, theatralischen Romantik bezeugt des Dichters Vorliebe für krasse, stark kriminell gefaßte Mordgeschichten. In technischer Hinsicht zeigen diese streng gebauten Erzählungen einen Fortschritt gegen „Vor dem Sturm", dagegen ist die eigene persönliche Note in ihnen schwächer ausgebildet.

Der eigentliche und ganze Fontane, von dem hier hauptsächlich gehandelt werden soll, setzt mit „L'Adultera" (1882) ein. Nicht im historischen Roman, wie er wollte und meinte, sondern im Sittenroman sollte er seine Höhe erklimmen. Sein erster moderner Roman knüpft an eine im zeitgenössischen Berlin vorgefallene Ehe- und Ehebruchsgeschichte an. Er weist schon die künstlerische Dichte der Darstellung auf, die auch in „Cecile" (1887), „Irrungen, Wirrungen" (1888), „Stine" (1889), „Frau Jenny Treibel" (1892) und den „Poggenpuhls" (1896) beibehalten wird, während die sich enger an „Unwiederbringlich" anschließenden beiden Hauptromane des alten Fontane, „Effi Briest" (1895) und „Der Stechlin" (1899), in behaglicher Plauderbreite sein volles Erzählertalent entfalten. Steht „Irrungen, Wirrungen" als beste Leistung seines realistischen Stils, „Frau Jenny Treibel" als satirisch-humoristisches Kulturbild obenan, so hat der Dichter in „Effi Briest" sein reichstes Kunstwerk überhaupt, im „Stechlin" den vollkommensten Ausdruck seiner Persönlichkeit geschaffen. Eine lange aufgestaute, jugendlich anmutende Gestaltungskraft und der reife Geist des Alters erscheinen in diesen Werken in ebenso seltener wie glücklicher Paarung.

2.

Theodor Fontane ist ein ganz besonders ausgeprägter Vertreter des Wilhelminischen oder im Hinblick gerade auf ihn vielleicht besser gesagt: Bismarckschen Zeitalters. Seine Sittenromane spielen sich in den siebziger, achtziger und neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts ab, ihr Schauplatz ist Berlin, die Mark Brandenburg, Preußen. Das ist der Bezirk, in dem er vollkommen heimisch ist und den er unübertrefflich auch als Dichter beherrscht. Aus eigenster beobachtender Anschauung kennt er diese seine Welt bis ins kleinste und weiß sie mit einer Lebendigkeit und Leibhaftigkeit, einer Treue in Zeit- und Ortsfarbe wiederzugeben, die schlechterdings nicht zu überbieten sind. Er ist nicht sowohl ein Erfinder als ein Finder von Stoffen, und seine Phantasie bewährt sich nicht in der Gesamtanlage, sondern in der Einzelausführung. Sein Stoffgebiet ist an sich beschränkt, aber er versteht es durch wechselnde Abstufung und Beleuchtung immer neu und anders zu gestalten.

Er ist ein Kind Neu-Ruppins und hat seine späteren Jugendjahre in dem kleinen vorpommerschen Swinemünde verlebt. Aber den Hauptteil seines Lebens — über 60 Jahre — hat er in Berlin zugebracht. Obwohl der unermüdliche rüstige Wanderer, jedem Pfahlbürgertum abhold, lebenslang mit der ländlichen Scholle Fühlung behalten hat und allezeit auch ein rechter Märker geblieben ist, in erster Linie ist er doch Großstadtmensch und demgemäß auch Großstadtdichter gewesen. Er ist geradezu der klassische Berliner und der Klassiker des Berlins seiner Zeit, so wie Friedrich Nicolai, auf den Schlenther hinweist, der klassische Berliner der Zopf- und Perückenzeit war. Gleich dem alten General v. Poggenpuhl ist ihm wohl in dem Gewirr von Pferdebahnen und Omnibussen, Extrablattverkäufern und Blumenmädchen („aber es sind eigentlich Stelzfüße"). Schon die bezeichneten Gefährte an Stelle der elektrischen Straßenbahn, der Stadt-, Ring-, Wannsee- und Untergrundbahnen, der zahllosen Kraftwagen von heute weisen in ein Berlin längst vergangener Zeiten.

Dieses Alt-Berlin der siebziger und achtziger Jahre, von dem Fontane selbst ein gewichtiges Stück und einen unschätzbaren Zeugen darstellt, ist jetzt beinahe spurlos verschwunden. Mir ist die Vaterstadt dieses Zeitabschnittes aus meiner Kinder- und Knabenzeit wohl vertraut. Nur wenige der langsam vorwärts kommenden Pferdebahnen und noch unendlich viel schwerfälligeren ungefügen Omnibusse drangen bis in das Weichbild der Stadt vor. Damals lag der Lützowplatz als ein von häßlichen Bretterzäunen umhegter Stapelplatz noch am äußersten Westende der Stadt, der Zoologische Garten gleich dem alten Botanischen ziemlich außerhalb der bewohnten Welt, der kahle Kreuzberg weit draußen in unsicherer Einsamkeit. Der Kurfürstendamm, die heutige Protzenavenue, war um jene Zeit noch ein wirklicher Damm zwischen den ununterbrochenen Feldern und Gärtnereien, in denen sich die Irrungen und Wirrungen zwischen dem Baron v. Rienäcker und der Plätterin Lene Nimptsch abspielen. Endlos zog er sich bis zu dem Dorfe Halensee hin, von dessen Aussichtsturm man, wie es in „Frau Jenny Treibel" heißt, ein „von Spargelbeeten und Eisenbahndämmen durchsetztes Wüstenpanorama" vor sich ausgebreitet sah. Vor dem Halleschen Tore, versichert Woldemar Stechlin seiner Tante, der alten Domina von Wutz, gäbe es eigentlich gar nichts als die Kirchhöfe, das Tempelhofer Feld und das Rotherstift. Das Tempelhofer Feld war noch die unabsehbare Riesenebene, wie sie auch in Clara Viebigs die Gründerjahre behandelndem Zeitroman „Die vor den Toren" erscheint. Die heut in Groß-Berlin aufgegangenen Gemeinden Schöneberg, Friedenau, Wilmersdorf, Schmargendorf, Steglitz, Zehlendorf waren noch wirkliche Dörfer mit richtigem Dorfcharakter, die man auf staubigen Landstraßen erreichte. Tegel war noch nicht die verrußte Borsigstadt, sondern das idyllisch-verträumte Schloßgut der Familie v. Humboldt, das Wannseer Kleist-Grab, das nun längst so

stillos an einen belebten Kreuzungspunkt der elektrischen Bahnen in einer Villenstadt gerückt ist, war dazumal noch schwer aufzufinden in seiner waldigen Verschwiegenheit. In der Hasenheide (mit dem großen Rummelplatz der „Neuen Welt"), im „Birkenwäldchen" hinter Schöneberg (von dem seit Jahrzehnten kein Baum mehr steht) oder im Schlesischen Busch (der um jene Zeit noch ein Stück Wald war) lagerte man sich nach tüchtiger Wanderung und verzehrte aus grüner Botanisiertrommel oder „Mutterns Freßkober" den mitgebrachten Mundvorrat. Wollte man die berühmten Berliner Landpartien fahrend machen, so bestieg man am Köpenicker oder Brandenburger Tor das praktische Ungetüm des Kremsers, der, mit bunten Fähnchen geschmückt und die unter seinem Bauche hängenden Bierfässer gewaltig durchschüttelnd, langsam nach Treptow oder Charlottenburg trottete, allwo es an „Lokalen" mit der unerläßlichen Aufschrift „Hier können Familien Kaffee kochen" nicht gebrach. Kreideweiß, der Rollkrug, der Hofjäger, die Zelte gehörten zu den gesuchtesten dieser Niederlassungsplätze. Den Verkehr mit Stralau, Hankels Ablage oder dem Eierhäuschen, wo Fontanes Romanmenschen so gern einkehren, vermittelten bereits die Sonntags stets überfüllten Spreedampfer. Die blutjunge Reichshauptstadt selbst lag, ein Kaiserdorf, noch in den Windeln und machte einen rechten Emporkömmlingseindruck. Von Asphaltpflaster und elektrischer Beleuchtung war natürlich keine Rede, dafür plätscherten die Abflußwässer noch lustig in den offenen, nur an den Übergängen mit Bohlen überbrückten Rinnsteinen. Wie bei E. T. A. Hoffmann wurde auf vielen Plätzen der Innenstadt offener Wochenmarkt abgehalten, den die schimpfgewaltigen Fischweiber mit ihren hohen strohernen Schutenhüten beherrschten, und noch wie bei Achim v. Arnim breitete sich um das alte Schlüterschloß der berühmte Weihnachtsmarkt aus. Die Wohnungen in den gleichmäßig häßlich getünchten Mietshäusern entbehrten noch der Bequemlichkeit: die halbdunkle „Berliner Stube" gegen den Hof hin war das Familienkreuz, Badezimmer gab es noch nicht, und die armen Dienstmädchen mußten nachts auf den licht- und luftlosen Hängeböden unterkriechen, die Fontane schon damals mit Recht als menschenunwürdig verdammte.

Dieses Alt-Berlin, in dem das einstige Hotel du Nord Unter den Linden und Husters Englisches Haus in der Mohrenstraße die vornehmsten Gasthöfe darstellten, ist das Berlin Fontanes. Er schildert es mit eindrucksvoller Treue und unter zahllosen Anspielungen und Beziehungen auf Zeitgenossen, Örtlichkeiten und Lokalereignisse, die für den, der das alles noch gekannt hat, sehr anheimelnd wirken, dem Fremden und Nachgeborenen aber vielfach unverständlich bleiben müssen. Es ist das Berlin des „alten Kaisers". Neben ihm und Bismarck werden mit Vorliebe als Mitlebende bei Fontane genannt die volkstümlichen Geistlichen Büchsel und Frommel, Kögel und Stöcker, die Politiker Eugen Richter, Bebel, Singer, die Professoren Ranke, Mommsen, Vir-

chow, die Theatergrößen Albert Niemann, Vilma Voggenhuber, Rosa Poppe, aber auch einst zwar stadtbekannte, nun aber vergessene Originale gleich der von Hof zu Hof ziehenden, legendenumwobenen „Harfenjule“ (die ich als Knabe noch oft gehört habe). Wie ein Jahrhundert zuvor Chodowieckis treffliche Nadel, so hat Fontanes feine Feder seine Zeit in der künstlerischen Spiegelung bewahrt. Dieser Stoffgehalt gibt seinen Erzählungen eine kulturgeschichtliche Bedeutung, wie sie — von ihrem rein künstlerischen Wert abgesehen — auch Zolas Pariser Romane oder G. Kellers Züricher Novellen haben. Fontane ist der Dichter Berlins, wie etwa Gotthelf, Auerbach, Hauptmann und Clara Viebig die Dichter des Kantons Bern, des badischen Schwarzwaldes, des schlesischen Gebirges und der Eifel sind.

Ettlinger hat gut hervorgehoben, daß durch Fontanes Berliner Erzählungen ein Zug ins Freie, ein förmliches Bedürfnis nach frischer Luft geht, daß sie sich zum großen Teil unter offenem Himmel, in Gärten und Gartenlokalen, auf Spaziergängen oder Ritten abspielen. Das ist rechte Großstädter- und besonders auch Berliner Art, und zumal die Landpartien spielen bei Fontane, rein stofflich sowohl wie in meisterhafter technischer Verwendung, eine große Rolle. So kommen natürlich vor allem die Oberspree und dann der Grunewald und die Havelseen zu ihrem verdienten Recht, die in der Fontaneschen Kunst in ähnlicher Auffassung weiterleben wie in den Bildern eines Leistikow. Gottfried Keller fühlte sich in dem „Zellengefängnis“ Berlin sehr wenig wohl, aber, so schreibt er in der Rückerinnerung, „ich sah sogleich, woran ich mich zu halten habe, und ging spreeaufwärts spazieren oder suchte die stillen Seen in den Fichtenwäldern auf mit ihrer stillen Sonne, und wenn meine Landsleute über die schauerliche Gegend klagten, so hielt ich dieser treulich die Stange und habe sie auch jetzt noch nicht vergessen, wo mir die schönsten Buchenwälder und Bergzüge, rauschende Ströme und die lustige Sihl zu Gebote stehen“. Die herbe und etwas melancholische Schönheit dieser märkischen Landschaft umfängt uns reizvoll bei Fontane. Indessen ein eigentlicher Landschafter ist er nicht. Ein lyrisches Schwelgen in der Natur liegt ihm nicht; sie wird nie um ihrer selbst willen dargestellt, sondern nur als leise angedeuteter Hintergrund, sie dient, wie bei Alexis, mehr als stimmunggebende künstlerische Folie. „Was einzig und allein dauernd dem Menschen genügt, ist nur immer wieder der Mensch. Nichts ermüdet schneller als die sogenannte ‘schöne Natur’; wie Guckkastenbilder müssen ihre Zauber wechseln, wenn man sie überhaupt ertragen soll.“ Ein höchst bezeichnendes Bekenntnis für den Menschendarsteller Fontane.

Schon wegen dieses bedingten Verhältnisses zur Landschaft ist Fontane, dessen Erzählungen neben der Großstadt und ihrer Umgebung auch die Kleinstadt, das Dorf und die adligen Güter besiedeln, nicht in dem Sinne märkischer Heimatdichter, wie Otto Ludwig und Fritz Reuter die dichterischen Vertreter Thüringens und Mecklenburgs sind. Sein Stoffgebiet ist größer, sein Blick

reicht weiter. „Wem sich das Leben erschließt," erklärt er in einem Aufsatz über Scheffels „Ekkehard", „dem erschließen sich auch die Zeiten. Denn zu allen Zeiten wurde gelebt." So ist er denn nicht an seine engere Zeit gebunden, sondern auch in der des Rococo, Empire und Biedermeier zu Hause. Auch auf den genauen Heimatboden beschränkt er sich nicht. „Cecile" und „Ellernklipp" spielen im Harz, „Quitt" im Riesengebirge, „Unwiederbringlich" in Dänemark, und hier, wo er aus eigener Anschauung schöpft, wirkt er auch anschaulich. Weniger ist das der Fall, wo er, wie ebenfalls in „Quitt" und in „Graf Petöfy", Amerika und Österreich-Ungarn zum Schauplatz wählt. Aber schon die Wahl ist bezeichnend. Er hat sich gegen alle „Provinzsimpelei", insbesondere gegen seines Tunnel-Genossen Storm „das richtige Maß überschreitende lokalpatriotische Husumerei" scharf ausgesprochen. Noch in seinen letzten Jahren plante er einen „ganz balladesken" Roman über Klaus Störtebeker und schrieb seinem Sohn: „Die Leute mögen dann sehen, daß ich auf Zoologischen Garten und Hankels Ablage nicht eingeschworen bin, und daß ich imstande bin, meine Personen ebensogut eine Simplizitätssprache wie die Bummel- und Geistreichigkeitssprache der Berliner Salons sprechen zu lassen." Er ist immer auch Europäer, dem Aufenthalte in England, Frankreich, Italien den Horizont geweitet und Weltläufigkeit gegeben haben. Vor allem ist er nun einmal seinem Ursprung nach, von väterlicher wie mütterlicher Seite, Franzose, und südfranzösischen Geblüts war auch seine Gattin. Mit Stolz hat er sich stets als einen Angehörigen der einst aus eingewanderten Reformierten entstandenen französischen Kolonie gefühlt. Diese Kinder einer älteren Kultur und einer wärmeren Sonne sind, dem Preußenlande seine Duldung und Gastlichkeit reichlich lohnend, in Kürze treue Staatsbürger geworden, haben Wurzel gefaßt im Lande ihrer Wahl, haben in Heer und Beamtenstand, in Kunst und Wissenschaft, in Handel und Industrie trefflich ihren Mann gestellt und mit ihrem reich begabten und leicht beweglichen Geist anregend und befruchtend auf die Alteingesessenen gewirkt. So sind die Franzosenabkömmlinge Fouqué und Wilibald Alexis deutscheste Dichter geworden und desgleichen der Revolutionsemigrant Chamisso. Ein solcher ganz vollwertiger Preuße und deutscher Dichter ist auch der Gascognersproß Theodor Fontane. Wie Keller in Deutschland sich recht seines Schweizertums bewußt wurde, so er seines Deutschtums in England. Und zwar fühlte er ganz norddeutsch und, wie er selbst erklärt, „ausgesprochen nicht-südlich"; es war gut, daß aus der geplanten Berufung in König Maxens Münchener Tafelrunde nichts wurde. In der Mark und dem Preußen seiner Zeit weiß er die starken Wurzeln seiner Kraft; so stellen denn auch seine von dieser Welt zeugenden Werke seine eigentliche Stärke und den Rumpf seines Ruhmes dar.

Fontane ist das Ur- und Vorbild eines wackeren Märkers, Preußen und Deutschen, ein treuer Sohn seines Landes und Staates und ihnen mit Herz

und Hand unverbrüchlich ergeben. Auch für ihn gilt Storms Wort: „kein Mann gedeihet ohne Vaterland", auch für ihn sein Douglas-Satz: „der ist in tiefster Seele treu, wer die Heimat liebt wie du." Auch als Dichter vertritt er seine warme Vaterlandsliebe, aber niemals als nationalistische Tendenz, niemals mit werbendem Pathos. Die Luft des Vaterlandes ist seiner Seele die Lebensluft, daher ist es eine einfache Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit, daß sie auch seine Schriften durchweht. Nicht in Begeisterung und feurigem Bekennertum, sondern in schlichtem Gefühl spricht seine Vaterlandsliebe sich aus. Diese durch den starken Temperamentsunterschied bestimmte Auffassung trennt ihn von zwei anderen Hauptvertretern des Zeitalters der beiden Kaiser Wilhelm, von Liliencron und Wildenbruch. Deren Patriotismus hat etwas Hochgestimmt-Festliches, der Fontanesche etwas Bürgerliches; den Sinn für Feierlichkeit hat er sich ja ausdrücklich abgesprochen. Auch der Altersunterschied macht sich bemerkbar. Fontane, mehr Altersgenosse des alten Kaisers, wurzelt in der Vorbereitungszeit der Reichsgründung, die er als Fünfziger miterlebt hat. Liliencron und Wildenbruch standen 1871 noch in den Zwanzigen, und daß sie selbst damals als Offiziere des Königs Rock trugen, setzte sie naturgemäß ebenfalls in ein ganz anderes, viel unmittelbareres Verhältnis zu den weltgeschichtlichen Ereignissen. Sie fühlen sich sofort als Deutsche; Fontane wird es, gerade wie Wilhelm I., nicht ganz leicht, sein angestammtes geliebtes Preußentum zum Teil im neuen Reich aufgehen zu lassen, und er ist denn auch zeitlebens, gleich Menzel, mehr Preuße als Deutscher gewesen. „Jeder hält seine Zeit für die beste", erklärt des Dichters geistiger Halbbruder, der alte Dubslav v. Stechlin, [und so blickt Fontane auch in seinen nach dem französischen Kriege entstandenen und spielenden Werken mit besonderer Neigung auf die preußische Vergangenheit zurück und ist namentlich allezeit — um mit Goethe zu reden — „Fritzisch" gesinnt gewesen. So sehr ihm die geschichtlichen Quitzows ans Herz gewachsen waren, die ihm so vertraute und liebe Stoffwelt Wildenbruchs hat ihn doch gegen die künstlerischen Schwächen des jüngeren Dichters nicht nur nicht blind gemacht, sondern gerade er hat sie als Theaterkritiker recht scharf ins Licht gerückt.

Die sympathische Melusine im „Stechlin" erklärt allen „aufgesteiften Patriotismus" für einen Greuel, und in seinem autobiographischen Werk „Von Zwanzig bis Dreißig" nennt Fontane die weitverbreitete Meinung, daß der patriotische Dichter vor dem nichtpatriotischen immer einen pas voraus habe, grundfalsch. Sein eigener menschlicher Patriotismus ist von prächtiger Wärme, aber zugleich von großer Unbefangenheit und Duldsamkeit. Auch darin kommt sein Europäertum zum Ausdruck. Nationaler Chauvinismus, Überschätzung des eigenen und Unterschätzung jedes anderen Volkes ist ihm fremd. Er sieht nicht nur nicht im eigenen Lager bloß Licht, sondern läßt es sich, auf Grund seines angeborenen kritischen Triebes, sogar angelegen sein, auch die Schatten-

seiten stark herauszustreichen. Die berlinische Neigung zum Raisonnieren und Kritteln ist auch ihm eigen. Die preußisch-deutsche Fronde und Opposition kommt in den politischen Romangesprächen ausgiebig zum Wort, auch Bismarck gegenüber, und manches dieser Worte ist der persönlichste Meinungsausdruck des Verfassers. Er verurteilt im „Stechlin" z. B. die „naive Neigung, alles 'Preußische' für eine höhere Kulturform zu halten", und das „märkisch Enge", und die erst aus seinem Nachlaß bekannt gewordene kulturhistorische Studie „Die Märker und das Berlinertum" ist reich an strenger Kritik. Niemals verleugnet sich sein scharfer Blick für Schwächen, sein Sinn für unbedingte Gerechtigkeit. Das erwähnte selbstbiographische Werk schilt z. B. die überlieferte Vorstellung, als habe die Provinz Ostpreußen oder das Yorksche Korps oder die pommersche Landwehr den Kaiser Napoleon besiegt: „durch dies unnatürliche Heraufpuffen hat man — von dem Häßlichen der Unwahrheit ganz abgesehn — nur Ärgerlichkeiten und Torheiten geschaffen, die sich später gerächt haben . . . Die Macht der beiden Kaiserstaaten, Rußland und Österreich, hatte doch schließlich den Ausschlag gegeben, nicht der Todesmut Preußens, der diesem, in allem übrigen, ein unbestrittener Ruhmestitel bleibt." Keiner hat das deutsche Heer mehr geliebt als er, ein Militarist im besten Sinne, aber die alte Phrase des Fridericianischen Epigonentums, die Welt ruhe nicht sicherer auf den Schultern des Atlas als der Preußische Staat auf seiner glorreichen Armee, hat er zu wiederholten Malen verworfen. Sein fester Monarchismus und seine treue Liebe zum angestammten Herrscherhause beruhen nicht auf einem mystischen Glauben an das Gottesgnadentum und auf Heldenverehrung, sondern sind vor allem auch menschlich begründet; die Hohenzollern, betont er einmal, seien „in erster Reihe allemal Menschen und erst in zweiter Reihe Spezial- und Obermenschen mit Königspflichten. Ihre Persönlichkeit geben sie nicht auf". An den meisten anderen Höfen, hebt er in den „Wanderungen" hervor, fehle das Vertrauen, und das Menschliche komme vor Steifheit und Formwesen nicht zu voller Geltung; „nur die Hohenzollern kennen jene wirkliche Humanität, die wie der Zug ihres Herzens so das Glück ihres Volkes ist".

Und die Menschen, die geschlossenen Persönlichkeiten sind es gleichermaßen, die er in seinen geliebten märkisch-preußischen Junkern schätzt. So rühmen „Irrungen, Wirrungen" allen märkischen Edelleuten den hübschen und herzerquickenden Zug nach, mit Personen aus dem Volke gern zu plaudern, lieber als mit Gebildeten. Und vom alten Stechlin läßt der Dichter behaupten, er habe, wie alle richtigen Junker, auch ein Stück Sozialdemokratie im Leibe. In dem Buche „Von Zwanzig bis Dreißig", und zwar in dem Abschnitt über George Hesekiel, legt Fontane sein politisches Glaubensbekenntnis ab. „Wohin ich auch noch geschoben werden mag," erklärt er dort, „ich werde immer zwischen politischen Anschauungen und menschlichen Sympathien zu unterscheiden wissen, und

diese menschlichen Sympathien habe ich ganz ausgesprochen für den märkischen Junker. Die glänzenden Nummern unter ihnen — und ihrer sind nicht wenige — sind eben glänzend, und diese nicht lieben zu wollen, wäre Dummheit; aber auch die nicht glänzenden — und ihrer sind freilich noch mehrere — haben trotz Egoismus und Quitzowtum, oder auch vielleicht um beider willen, einen ganz eigentümlichen Charme, den herauszufühlen ich mich glücklich schätze. Die Rückschrittsprinzipien als solche sind sehr gegen meinen Geschmack, aber die zufälligen Träger dieser Prinzipien haben es mir doch nach wie vor angetan. Vielleicht weil ich — ich glaube manche gut zu kennen — an den Ernst dieser Rückschrittsprinzipien nicht recht glaube." Noch am Ende seiner Tage nennt sich der Dichter den „Mann der Jagow und Lochow, der Stechow und Bredow, der Quitzow und Rochow". Das hindert aber nicht, daß er in seinem letzten Werk den geistlichen Freund des Helden ausführen läßt: „Unsre alten Familien kranken durchgängig an der Vorstellung, 'daß es ohne sie nicht gehe', was aber weit gefehlt ist, denn es geht sicher auch ohne sie; sie sind nicht mehr die Säule, die das Ganze trägt, sie sind das alte Stein- und Moosdach, das wohl noch lastet und drückt, aber gegen Unwetter nicht mehr schützen kann."

Wir sehen, Fontanes politische Ansichten — er selbst bezeichnet sie als „zu allen Zeiten etwas wackliger Natur" — sind sehr unbefangen. Nur der junge Achtundvierziger, der einem Herwegh-Klub angehörte, schwärmt für die Partei, der reife Mann versichert, nichts Öderes als sie zu kennen. Er selbst, der lange Jahre erst für eine junkerlich-konservative, dann für eine jüdisch-fortschrittliche Zeitung schrieb, gehörte niemals einer dieser beiden Fraktionen an, hat vielmehr beiden ihre Einseitigkeiten und Schwächen vorgehalten, beide gegen unverdiente Beschuldigungen verteidigt. Er nahm das Gute, wo er es fand, ob es rechts oder links lag, ob es alt oder neu war. So tief er mit Herz und Geist in der Vergangenheit wurzelte, nie wird der erzählungsfrohe Nestor zum kritiklosen Lobredner des Alten und Bestehenden an sich. „Alles Alte," bekennt er, „soweit es Anspruch darauf hat, sollen wir lieben, aber für das Neue sollen wir recht eigentlich leben." Er war doch im ganzen ein durch und durch moderner Mensch und verlor niemals die Fühlung mit seiner Zeit. In geistig-sittlicher Hinsicht war er, wie jeder Geistesmensch und Künstler, freisinnig und Aristokrat, politisch stark Demokrat. Am nächsten stand er, wenn denn einmal abgestempelt werden soll, dem linken Flügel der Nationalliberalen. In besserem Sinne als der üble Leutnant Vogelsang seines Treibelromans war er ein Royaldemokrat. Sein Ideal war eine höhere Einheit von Freiheit und Autorität:

Freiheit freilich. Aber zum Schlimmen
Führt der Masse Sich-selbst-Bestimmen,
Und das Klügste, das Beste, Bequemste,

Das auch f r e i e n Seelen weitaus Genehmste
Heißt doch schließlich, ich hab's nicht Hehl:
Festes Gesetz und fester Befehl.

So vertritt er überall die gute, gesunde Mitte.

Ein bloßes Scheinenwollen ohne die Grundlage tüchtigen Seins und

Leistens, äußere Schneidigkeit, selbstgefällige Prahlsucht und alle die anderen üblen Begleiterscheinungen des staatlichen Aufschwungs hat er streng verurteilt. Er spricht sich selbst aus, wenn er die alte Domina an ihren Neffen Woldemar Stechlin schreiben läßt: „Ich habe mal gehört, unser märkisches Land sei das Land, drin es nie Heilige gegeben, drin man aber au keine Ketzer verbrannt hat. Sieh, das ist das, worauf es ankommt, Mittelzustand — darauf baut sich das Glück auf." Dieser Sinn für das Mittlere, aber Kernhafte, für das Natürlich-Einfache, für das Gutbürgerliche und Menschlich-Wahre, das doch zugleich auch vornehm sein kann und sein soll, ist echt Fontanisch. Das ist auch der Geist seiner künstlerischen Darstellung. Er schaut die Welt nicht aus der Vogelschau des Pathetikers an, um sie im hohen Stil wiederzugeben, sondern aus dem Gesichtswinkel des Wirklichkeitsdichters; nicht große Stoffe und Helden stellt er dar in feierlicher Aufmachung, sondern den schlichten Tag natürlicher Menschen, nicht eigentliche Zeitgeschichte, sondern diese widerspiegelnde Familiengeschichte, nicht Historiengemälde, sondern Genrestücke.

Aber seine Romane beschränken sich nicht auf naturalistische Wirklichkeitsabschilderung, sondern enthalten auch reichen geistigen Inhalt. Und gerade dieser macht sie zu Zeitromanen von hohem kulturgeschichtlichen Wert. Er hat den langen, historisch so bedeutungsvollen Zeitraum, den er durchlebt hat, auch mit dauernder geistiger Anteilnahme durchmessen. Nicht nur mit offenem Auge, sondern auch mit offenem Sinn für die großen Zusammenhänge sowohl wie für die Forderungen des jeweiligen Tages hat er wacker Schritt gehalten mit seiner so rasch und entschieden vorwärtsstürmenden Zeit und ihrem Geiste, den zu begreifen er stets redlich bemüht war. So schreitet er aus vormärzlicher Gebundenheit durch die 48er Revolution ins Zeitalter Bismarcks hinüber und durch die drei Kriege ins neue Reich. So begleitet der märkisch-pommersche Kleinstädter das Wachstum Berlins von engem Biedermeiertum bis zur Zweimillionenmetropole. Gerade so, wie der Schriftsteller den Weg von der Nachromantik zum Realismus und bis zum Naturalismus der sogenannten „Moderne" zurücklegt.

Fontanes Zeit- und Sittenromane stehen künstlerisch viel höher als diejenigen Gutzkows und Spielhagens, weil sich in ihnen das Gedanklich-Stoffliche nicht störend hervordrängt und der reinen poetischen Gestaltung in den Weg tritt. So viel Zeitgehalt Fontanes Erzählungen gesprächsweise behandeln, immer ist es der künstlerische Schriftsteller, der die Fäden führt, nicht der Politiker; von jungdeutschen Leitartikeln und Parlamentsreden bleiben wir bei ihm verschont. Vor allem ist das Gedankliche auch niemals Selbstzweck und die Romanhandlung bloßes Spalier, das ihm dient, sondern stets liegt der Hauptton auf dem Menschlich-Dichterischen. Isolde Kurz rühmt ihrem Vater nach, daß ihm die Verschmelzung des kulturhistorischen mit dem psychologischen Roman gelungen sei. Solcher Art ist auch Fontanes Verdienst. Seine Zeit-

und Sittenromane bleiben nicht im Sachlich-Unpersönlichen stecken, sondern sind in erster Linie Menschendarstellung hohen Ranges. So fesselnd Fontane eine charakteristische Umwelt wiederzugeben weiß, niemals tut er es um ihrer selbst willen. Die eigentliche Welt ist ihm stets die der Seele. So sind denn seine Romane ganz wesentlich auf Innenhandlung gestellt, sind nacherzählte Seelendramen. Das äußere Geschehen in ihnen, etwa in den „Poggenpuhls", ist nicht selten mehr als dürftig, die Handlung nicht lebhaft, bewegt und abwechslungsreich; sie besteht vielfach nicht aus Ereignissen, sondern aus bloßen Geschehnissen und sie begleitenden Gesprächen. Er versteht es, eine Zeitrichtung oder einzelne Zeiterscheinungen in menschlichen Typen zu erfassen und deutlich zu machen und so namentlich die Gesellschaft einer Epoche glänzend abzuspiegeln. Eine solche typische Gestalt ist z. B. Schach von Wuthenow: der ritterliche Edelmann, der in aristokratisch-ästhetischen Vorurteilen befangen und, innerlich unfrei, von den Grundsätzen des ständischen Herkommens und der Repräsentation nicht loskommt, geht aus Furcht vor dem Leben, dem er nicht gewachsen ist, freiwillig in den Tod. Er ist, heißt es in einem eingelegten Briefe, durchaus Zeiterscheinung, der Angehörige der nachgeborenen Fridericianischen Armee, die statt der Ehre nur noch den Dünkel und statt der Seele nur noch ein Uhrwerk hat. Solche Zeittypen, die aber zugleich auch überzeitliche Allgemeingeltung haben, sind Frau Jenny Treibel, das Muster der „Berliner Madam" („ein Etwas, das die Welt nicht zum zweiten Male gesehn"), die sich nur so lange in gefühlvollem Schwärmen gefällt, als der Geldsack dadurch nicht in Gefahr gerät, eine Gestalt, die ebenso mit Flauberts klassischer Madame Bovary verglichen werden darf wie die Heldin von Fontanes „Irrungen, Wirrungen" mit der zwar anders gearteten, aber gleichfalls typischen Sapho Daudets. Und ebenso steht es mit den Poggenpuhls, den Stechlins, den Möhrings. Aber alle diese Menschen sind nicht Typen im Sinne unpersönlicher konstruierter Kostümpuppen, sondern leibhafte Einzelmenschen mit eigenstem Seelenleben. Der Dichter ist selbst viel zu sehr Individualist, um sich mit Normal- und Dutzendmenschen, mit Romanschablonen und Statisten abzugeben. Es sind Seelenprobleme, die er behandelt, aber nicht ausgeklügelte und mit tiftliger Psychologie ausgemalte Ausnahmefälle, sondern die uralten, ewigen, immer wiederkehrenden und doch immer anders aussehenden Probleme. Gleich Hebbel, aber ohne dessen Spitzfindigkeit, sucht auch Fontane den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß, das Liebesleben, zu ergründen; besonders gern und besonders fein folgt er der Seelenentwicklung des liebenden Weibes, das durch den Zwiespalt zwischen dem Triebhaft-Unbewußten und der Sitte aus der Bahn gerissen wird. Die Mißehe zwischen einem zu alten Manne und einer zu jungen Frau und dann das „Verhältnis" zwischen zwei durch den Stand getrennten Liebenden sind seine Hauptmotive. Er führt solche Fälle nicht doktrinär in thesenhaften Erörterungen vor, sondern im ein-

fachen Ablauf natürlichen Geschehens. Nicht selten hat er an miterlebte oder wenigstens beobachtete Vorkommnisse der Wirklichkeit angeknüpft, so in „L'Adultera" und „Effi Briest".

In einer Besprechung von Paul Lindaus „Zug nach dem Westen" erblickt Fontane die Aufgabe des modernen Romans darin, „ein Leben, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen zu schildern, der ein unverzerrtes Widerspiel des Lebens ist, das wir führen. Das wird der beste Roman sein, dessen Gestalten sich in die Gestalten des wirklichen Lebens einreihen, so daß wir in Erinnerung an eine bestimmte Lebensepoche nicht mehr genau wissen, ob es gelebte oder gelesene Figuren waren, ähnlich wie manche Träume sich unserer mit gleicher Gewalt bemächtigen, wie die Wirklichkeit". Er hat damit sein eigenes dichterisches Streben bezeichnet. Der große, feinsinnige Menschenbeobachter hat lebendige Vertreter seiner Zeit vor uns hingestellt, meist aus den mittleren Klassen und Schichten des Lebens, denen er am nächsten stand: den Land- und Schwertadel, den breitspurig dahinfahrenden Bourgeois, den philiströsen Spießbürger, die sogenannten kleinen Leute der Handwerkerkreise. Die Welt der Fürsten und die der Proletarier fehlt dagegen bei ihm, die Extreme meidet er. Innerhalb seines Bezirks aber gibt er die mannigfaltigsten Lebensläufe nach aufsteigender und absteigender Linie oder genauer nur Ausschnitte aus ihnen; weitgespannte Entwicklungsromane, die einen Menschen durchs Leben begleiten, sind nicht seine Sache. Nirgends zeigt er sich ständisch voreingenommen. Ob Graf oder Kleinbürger oder Diener, jeder Mensch ist ihm lieb, der in seinen eigenen Schuhen steht. Rasse hat die Witwe Pittelkow der „Stine" ebensogut wie der Herr v. Stechlin. Auf die reine Menschlichkeit kommt es ihm an, und darum ist auch die Tragik bei ihm nicht an eine Fallhöhe von äußerer Beträchtlichkeit geknüpft. Ob einer Junker oder Spießer, Kreuzzeitungsmann oder Vorwärtsgenosse, Protestant oder Katholik, geistreich oder einfältig, glänzend oder unscheinbar ist, immer gibt der innere Kern den Ausschlag. Nicht nur die jovialen alten Adligen sind seine Lieblinge, sondern auch die komisch getönten alten Tanten, die in zahlreichen Spielarten auftretenden Pastoren, die treuen Diener und Dienstmädchen. „Nebenfiguren sind immer das beste", hat der Freund alles Anekdotischen einmal bezeichnend geäußert; das bezeugen auch seine Berliner Portiers und Droschkenkutscher. Gerade in den Seelen solcher Leute liest er mit Meisterschaft und läßt sie in Rede und Brief sich köstlich aussprechen.

In einem 1878 an Klaus Groth gerichteten Gedicht erzählt der Dichter, wie er von dem „spektakulösen Balladenkram" seiner Anfänge abgekommen sei:

Wat süll all de Lärm? Woto? Up min Seel,
Dat allens bumst un klappert to veel;
Ick bin mehr för allens wat lütt un still,
En beten Beschriewung, en beten Idyll,
Wat läuschig is, dat wihr so min Oart,
Dat Best bliewt doch ümmer dat Menschenhart.

3.

Wenn uns in Theodor Fontanes poetischen Werken am meisten die Menschen fesseln, so beruht das zum guten Teil auf seiner eigenen uns so warm berührenden Menschlichkeit.

Was wir in Welt und Menschen lesen,
Ist nur der eigne Widerschein.

Auch er gehört zu den Dichtern, bei denen die Persönlichkeit das Wertvollste ist. Sie schimmert durch seine Gestalten, ja durch jede Zeile seiner Erzählungen hindurch und das natürliche Menschentum des Bildners übt noch höheren Reiz auf uns aus als das geformte Gebilde seiner Kunst — soweit man diese Scheidung überhaupt tatsächlich durchzuführen vermag; denn auch bei Fontane sind Mensch und Dichter eines, seine Schöpfungen vollkommener Ausdruck seines Wesens. Er ist nicht Selbstdarsteller wie Goethe oder der Dichter des „Grünen Heinrich" und die poetische Beichte ist nicht seine Sache, aber manchen Gestalten seiner Phantasie blickt doch der Vater aus Auge und Herz. Im Professor Wilibald Schmidt der „Frau Jenny Treibel", im Botschaftsrat v. Barby des „Stechlin" und ganz besonders im eigentlichen Helden dieses seines letzten und persönlichsten Romans sind Züge von des Dichters Eigenart unverkennbar. Der Zauber dieser Persönlichkeit bildet auch den Zauber seiner Bücher. „Die Dinge an sich sind gleichgültig. Alles Erlebte wird erst etwas durch den, der es erlebt"; dieses Stechlin-Wort paßt ganz auf Fontanes Erzählungen. Wenn die Kunst einen Naturausschnitt, gesehen durch ein Temperament, darstellt, so liegt bei Fontane auf dem letzteren der Nachdruck.

Dabei ist er gewiß nicht eine überragende Persönlichkeit von stark ausgesprochener Besonderheit, kein genial-dämonischer Mensch. Größe, Leidenschaft, hinreißendes Pathos fehlen ihm. Mächtiges Erleben war ihm versagt. Er „las das Tollste, die Hauptgeschicht' immer nur im Polizeibericht", stand beiseite und ließ es „durch andere machen". Er ist im ganzen eine wohltemperierte Natur der Mittellinie, die aber als solche ihren eigenen Stempel aufweist. Was er ist, das ist er in harmonischer Geschlossenheit und reiner Ausprägung. Er ist ein unverbildeter Mensch, der sich selbst gibt und darum so echt wirkt. Gleich seinem prächtigen Dubslav v. Stechlin lehnt er die Übermenschen ebenso ab wie die Untermenschen und hält sich an den wirklichen Menschen, wie ihm Kaiser Wilhelm I. einer war. Mit Dubslav hat er namentlich auch die Liebenswürdigkeit, das herzliche Wohlwollen und jene Heiterkeit gemein, „die, menschlich angesehen, so ziemlich unser Bestes ist", die glückliche Mischung von Gemütswärme und Verstandeshelligkeit.

O lerne denken mit dem Herzen,
Und lerne fühlen mit dem Geist!

mahnt eines seiner Gedichte.

Theodor Fontane erscheint uns in seinen Büchern als eine glückliche Natur und etwas Kindliches oder doch Jünglinghaftes ist ihm bis in die Zeit seiner Altersreife treugeblieben. Die Harmonie seines Wesens ist indessen nicht einfach das Patengeschenk einer gütigen Fee, sondern die schönste Frucht eines wahrhaft gelebten und wahrhaftig nicht leichten Lebens. Durchgekämpft hat er sich zu ihr mit zäher Tapferkeit, ein rechter Lebenskünstler im höchsten, sittlichen Verstande des Wortes. Und gerade in Kämpfen und Entbehrungen hat er spät erst sich selbst gefunden und sich dabei immer mehr vertieft. An Temperament und Begabung ist er von Haus aus nicht gerade reich, erst das Leben hat ihm höheres spezifisches Gewicht gegeben und seine Gaben voll entfaltet. An Druck und Sorgen hat es ihm nie gefehlt, aber er ist doch auch niemals in Sorgen auf- und untergegangen und hat dank seinem leichten Blut im ganzen doch immer etwas vom Sanssouci-Menschen gehabt. Seine sachlich-nüchterne Beobachtung hat auch ihm selbst gegenüber nicht versagt. Eine klare Selbsterkenntnis und eine viel eher zu niedrig als zu hoch greifende Selbsteinschätzung haben ihm den richtigen Pfad gewiesen. Er war zwar ein Fester und Aufrechter, aber kein starker Willensmensch, kein kraftvoller Lebensbejaher und Lebensbezwinger, sondern mehr Skeptiker und Relativist. Nichts weniger als eine Tasso-Natur sah er das Große groß, das Kleine klein, ja sein Blick für das Kleine war noch sicherer als der für das Große; kritische Sachlichkeit, bürgerliche Nüchternheit, preußisches Ordnungs- und Pflichtgefühl waren doch noch stärker in ihm entwickelt als Phantasie und Genialität. Er hatte genau seine Grenzen erkannt und fand seine Meisterschaft in der Beschränkung, in seiner Enge reingezogenem Kreis (um mit Goethes „Natürlicher Tochter“ zu sprechen).

Verzeiht den Anekdotenkram
Und daß ich niemals einen „Anlauf“
nahm,
Auch niemals mit den Göttern grollte,
Nicht mal den Staat verbessern wollte,
Nicht mal mit „sexuellen Problemen“
Gelegenheit nahm mich zu benehmen.

Der faßt es so, der anders an,
Man muß nur wollen, was man kann,
Mir würde der Weitsprung nicht gelingen,
So blieb ich denn bei den näheren Dingen,
Drei Schritt bloß, — ich weiß, es ist nicht
viel,
Aber Freude gibt jedes erreichte Ziel.

In Liebe und Pflichterfüllung hat er sich treu in seinem kleinen Kreise gehalten, in ihm sein eigenes Glück gefunden und von ihm aus die anderen zu beglücken vermocht. „Das Haus, die Heimat, die Beschränkung“, die waren ihm sein Glück und seine Welt. Immer hat er das Leben genommen, wie es ist, und auf hochgespannte Forderungen früh von vornherein verzichten gelernt. Diese Resignation war aber nicht eine schwächliche, sondern eine tapfere. In beneidenswerter Weise verstand er es, eins ins andere zu rechnen, sich abzufinden, sich zu bescheiden. Statt des Goldes, das ihm das Dasein schuldig blieb, nahm er dankbar und doch ohne Kleinlichkeit die Kupfermünzen der Alltagsfreuden hin. Bis ans Ende ist er dem Leben und ist das Leben ihm treu geblieben, bis zuletzt hat der Greis an der freundlichen Gewohnheit des

Daseins gehangen und die einfachen Blumen des Tages gern gepflückt. Die Gedichte „Was mir gefällt" und „Ja, das möcht' ich noch erleben" bezeugen köstlich diese seltene Empfänglichkeit eines Greises, der sich „den vollen Glauben an diese Welt trotz dieser Welt" gewahrt hat, der schließlich das große Wort sprechen konnte:

> Und sollt' ich noch einmal die Tage beginnen,
> Ich würde denselben Faden spinnen.

Ein Stück gutbürgerlicher Anspruchslosigkeit und echt Berlinischer „Wurstigkeit" spricht ja wohl mit bei dieser bescheidenen Selbstbeschränkung, aber in weit höherem Grade ist sie doch sittliche Lebensanschauung, wie sie etwa im vorletzten Kapitel der „Effi Briest" in Worte gefaßt wird: „In der Bresche stehen und aushalten, bis man fällt, das ist das beste. Vorher aber im Kleinen und Kleinsten so viel herausschlagen wie möglich und ein Auge dafür haben, wenn die Veilchen blühen oder das Luisendenkmal in Blumen steht oder die kleinen Mädchen mit hohen Schnürstiefeln über die Korde springen. Oder auch wohl nach Potsdam fahren und in die Friedenskirche gehen, wo Kaiser Friedrich liegt und wo sie jetzt eben anfangen, ihm ein Grabhaus zu bauen. Und wenn Sie da stehen, dann überlegen Sie sich das Leben von dem, und wenn Sie dann nicht beruhigt sind, dann ist Ihnen freilich nicht zu helfen."

Fontane ist nicht ein Weltanschauungsdichter wie Hölderlin oder Hebbel; sein Weltbild ist nicht von besonderer Weite, seine Weltansicht nicht von besonderer Tiefe. Aber seine Anschauung vom Leben und Einsicht ins Leben ist zu voller Reife ausgetragen und seine milde Lebensweisheit, die er niemals vordringlich und lehrhaft auskramt, sondern aus dem Zusammenhange heraus „beiläufig" in seine Romangespräche einflicht, sind doch das Beste an seinen Werken. Höher noch als ihr formaler Kunstwert steht ihr geistig-sittlicher Gehalt, der freilich von jenem kaum zu trennen ist.

Fontane war keine religiöse, geschweige denn kirchliche Natur. Duldsam gegen alle Bekenntnisse und voll Verständnisses auch für den Katholizismus, offenbart er gerade in seiner Moral viel Protestantisches und genauer Calvinisches, aber im ganzen vertritt er doch eine Weltfrömmigkeit von der Art der Gottfried Kellerschen. Verhaßt war dem Dichter gleich allem Gemachten, Unechten und Schablonenhaften das Kattunchristentum, wie er es bei den Engländern fand, aber gleich dem alten Stechlin kann er auch „Unchristlichkeiten" so wenig leiden wie Prinzipienreitereien und gehört zu denen, „die sich immer den Einzelfall ansehn". In altfritzischer Aufgeklärtheit und Toleranz läßt er jeden, soweit es angeht, auf seine eigene Fasson selig werden. Er ist in der Moral von einer sehr bemerkenswerten Vorurteilslosigkeit und Unbefangenheit. Wie weit entfernt er von Doktrinarismus und Rechthaberei ist, beweisen schon die vielen „eigentlich" und „meinetwegen", mit denen er seine Urteile mildernd einzuschränken liebt. Das bedeutet aber wahrlich nicht Indifferenz, als

nehme der Dichter nichts recht ernst, und Storms Vorwurf der Frivolität in diesem höheren moralischen Sinne verfängt nicht. Die „Tugend- und Offizielltätsphrasen“ verachtet Fontane allerdings. Er kennt die gebrechliche Einrichtung dieser Welt und trägt ihr Rechnung. Er entrüstet sich nicht leicht und liebt es nicht anzuklagen, sondern sucht immer zu verstehen, zu begreifen, zu entschuldigen; nur von den allezeit korrekten Schablonenmenschen, den „gerechten Kammachern“, will er nichts wissen. Er bevorzugt offensichtlich Liebesprobleme, aber sittliche Laxheit, ein freigeistiges laisser faire, laisser aller ist ihm dabei so fremd wie moralisierende Engherzigkeit, und nichts war kurzsichtiger und beschränkter, als wenn man seine ersten modernen Romane unsittlich fand und ihren Verlag ablehnte. „Irrungen, Wirrungen“ ist wahrhaftig keine „gräßliche Hurengeschichte“, wie ein Mitinhaber der Vossischen Zeitung den zuerst in ihr veröffentlichten Roman schalt, und wenn Fontane in „Stine“ kleine Gewagtheiten und Pikanterien mit unterlaufen läßt, so tut er es, um die Umwelt zu zeichnen und nicht aus Frivolität. Seine eigene Moral ist festbegründet und unbestechlich. Und wenn er seine Menschen gern über die Schranken schlagen läßt, so beschönigt er doch ihre Schrankenlosigkeit niemals, unterstellt vielmehr gerade sie einem strengen Sittengesetz. Darin gleicht er Grillparzer, gleicht er auch der alten Prinzessin in „Unwiederbringlich“: auch er hat „ein Herz oder doch mindestens ein Interesse für Eskapaden und Mesalliancen, für Ehescheidungen und Ehekämpfe“, hält aber doch dafür, „daß bei Lebenskühnheiten und Extravaganzen in der Regel nicht viel herauskomme, und daß Worthalten und Gesetzerfüllen das allein Empfehlenswerte, vor allem aber eine richtige Ehe (nicht eine gewaltsame) der einzig sichere Hafen sei“.

Er ist nicht der Anwalt derer, die stürmisch aufbegehren gegen die Sitte, und schmeichelt ihnen nicht durch gefühlvolle Empfindsamkeit, er vertritt aber auch nicht die ängstliche Zahmheit des Philisters. Er schenkt uns nichts an Tragik, an Schuld und bürgerlicher Sühne, und der Selbstmord z. B. ist bei ihm ein auffallend häufiges Motiv. Aber er meidet es, die Katastrophen effektvoll auszumalen und mit großen hochtönenden Worten zu verbrämen. Im Gegenteil, gerade sie verlegt er meist hinter die Szene und begnügt sich mit Andeutungen. Er wirft auf die Sünder keinen Stein, sucht vielmehr den Standpunkt zu finden, von dem aus betrachtet auch sie eine Art Recht haben oder doch entlastet werden. Er sieht das Leben von einer Zwangsläufigkeit beherrscht, die indessen kein dumpfes, blindes Schicksal ist. Die Schuld ergreift den armen Menschen (etwa Effi Briest), er weiß selbst kaum wie, und sieht sich dann auf einmal der Pein überlassen. Der Dichter schildert einfach den naturnotwendigen Schritt der Ereignisse, der nach eigenen inneren Gesetzen vor sich geht, und begleitet ihn betrachtend wie der antike Chor. Und so gering auch oft die eigentliche Schuld, er erspart den Menschen, die ihr verfallen, die Folgen nicht. „Der freie Mensch“, schreibt er 1887 an seinen Sohn Theo, „kann tun, was er will, und

muß nur die sogenannten 'natürlichen Konsequenzen', die mitunter sehr hart sind, entschieden und tapfer auf sich nehmen. Aber diese 'natürlichen Konsequenzen', welcher Art sie sein mögen, haben mit der Moralfrage gar nichts zu schaffen." Auch Fontane steht auf dem Boden des kategorischen Imperativs, aber er vertritt ihn nicht mit der unpersönlichen Strenge Kants, sondern in der milderen Auffassung, die Schiller ihm gegeben hat. Seine Moral ist die ins Bürgerliche übersetzte Humanitätsreligion unserer Klassiker, der nichts Menschliches fremd ist und die alle menschlichen Gebrechen durch reine Menschlichkeit ihre Sühne finden läßt.

In Fontanes Werken tritt uns der abgeklärte Mensch entgegen, der ein sicheres Verhältnis zu Welt und Leben gewonnen hat, mit heiterer Überlegenheit der Seele und des Geistes auf sie herniederschaut. Seitdem die Sammlungen seiner Briefe veröffentlicht sind, erkennen wir, daß diese ruhige Sicherheit keineswegs von Haus in ihm lag, sondern das Endergebnis innerer Kämpfe ist. Nur ein Dichter, der das Leben bereits zum großen Teil durchmessen hat, konnte Fontanes letzte Romane schreiben mit ihrer Objektivität, die Abstand nimmt von den Dingen und alles Gewaltsame abdämpft. Er schreibt nicht Experimentalromane zum Beweis irgendwelcher Sätze, sondern er stellt Menschen vor uns hin, versetzt sie in problematische Lagen und läßt nun ruhig und leidenschaftslos den Ereignissen ihren Lauf, beobachtet, wie sie auf die von ihm eindeutig angelegten Charaktere wirken, und beschreibt, wie es denn eigentlich gewesen.

Fontanes Leben war äußerlich und innerlich dunkler, als es zuletzt erschien; in einem Brief des Jahres 1888 klagt er, das Gefühl verlasse ihn nicht, „ohne rechte Sonne hingehn zu müssen". Not, Druck und Enge waren nicht das schlimmste. Viel schwerer litt er darunter, mit seinem Wesen und Wollen gerade auch bei den Nächsten so wenig Verständnis zu finden. Mehr und mehr belehrt ihn dann die Erfahrung, daß sein Los allgemeines Menschenlos ist, sein kritisch-skeptischer Geist läßt sich durch große Worte und bunten Schein nicht täuschen und seine Lebensanschauung wird, auch wohl durch die Lektüre Schopenhauers bestärkt, ziemlich pessimistisch. Aber reiner Pessimismus ist Verneinung, der Künstler muß ein positives Verhältnis zum Leben finden. Eine Zwischenstufe bildet Fontanes Fatalismus, der sich auch durch Calvins Prädestinationslehre gestützt fühlt. Alles kommt nur, wie es kommen muß: wie oft steht das ausgesprochen und unausgesprochen in seinen Romanen! Verlange nichts vom Leben, und du erhältst noch immer mehr von ihm, als du im stillen erwartet. Und das Leid nimm hin als etwas Vorübergehendes: „alles ist wichtig nur auf Stunden" — „um neun ist alles aus". So wandelt sich der Pessimismus in eine milde, nicht bittere Entsagung, ja schließlich in sein Gegenteil, einen anspruchslosen Optimismus, der freilich die dunkle Grundstimmung nicht verleugnen kann. Man muß nur das richtige Verhältnis zum

Leben gewinnen, sich über das Leben stellen, dann kann es einen nicht enttäuschen und betrügen, dann kann man sogar noch Feigen lesen von den Disteln. Dazu bedarf es einer Lebenskunst, die gelernt sein will. „Leicht zu leben ohne Leichtsinn, heiter zu sein ohne Ausgelassenheit, Mut zu haben ohne Übermut, Vertrauen und freudige Ergebung zu zeigen ohne türkischen Fatalismus — das ist die Kunst des Lebens." So schreibt der Dichter in jüngeren Jahren, später stumpft er die Farben solcher Bekenntnisse noch weit mehr ab.

Diesen Ausgleich zu finden, ermöglichte ihm die angeborene Beweglichkeit seines Geistes, sein Sarkasmus, seine Ironie, sein Humor. Namentlich die Selbstironie, die Fähigkeit, sich leicht über sich selbst und ihm zustoßendes Mißgeschick hinwegzusetzen, und die vor allem sich selbst gegenüber nicht versagende Kritik haben ihm wertvolle Hilfe geleistet; man lese nur in „Von Zwanzig bis Dreißig", wie er die Berliner Märzrevolution und sein persönliches Verhalten dabei behandelt. Diese Selbstironie, die doch nie, wie bei Heine nicht selten, in Würdelosigkeit verfällt, dient ihm als befreiendes Ventil und bringt ihn über quälende Widersprüche hinweg. Die eigentliche romantische Ironie, die er hochmütig nennt und „schrecklich" schilt, hat Fontane ebenso scharf mißbilligt wie ihren Ausläufer, den vormärzlichen Witz, diese „Geisteskrankheit der höheren Stände", und die Berliner Ironie, „die trostloseste aller Blüten, die der Geist dieser Landesteile je getrieben hat". In der Tat hat er doch wohl von all diesen drei Arten der Ironie etwas, nur die Übertreibung, die zur Karikatur wird, stößt ihn ab und wird von ihm gemieden. Wie Dubslav v. Stechlin liebt er Medisance und Moquanterie (die von ihm selbst so oft gebrauchten Fremdwörter sind hier kaum zu entbehren), liebt er Pikanterien, Friktionen und Fingerknipse gegen die Gesellschaft; jene Lust am bloßen Feuerwerk und jeu d'esprit, die er in „Frau Jenny Treibel" „das Schmidtsche" nennt, ist auch „das Fontanesche". Aber Fontanes Berliner Witz ist mit der Grazie des französischen Rococo gepaart. Die Berlinische Eigenart des Witzelns über alles und jedes, des „Kohlens" über jeglichen Gegenstand, ist auch ihm keineswegs fremd, aber sie erscheint bei ihm zur geistreichen Causerie, zur sarkastischen Plauderei veredelt. Sein Witz entbehrt nie der gemütlichen Wärme, seine Ironie bleibt fein und verletzt nicht. Auch die ästhetische Grenze überschreitet er nicht; er hat Sinn für das Derbe, aber den Kalauer mag er nicht, und das Burlesk-Groteske begegnet nur gelegentlich und in bescheidenem Ausmaß.

Vor allem sind die ironisch-humoristischen Züge in und bei Fontane nicht bloß würzende Zutat des überlegenen Geistes und aufgesetzte Drucker, sondern naturnotwendiger Ausdruck seines seelischen Inneren und Eigensten, nicht Blitzlichter des Intellekts, sondern Sonnenlichter, die den grauen Tag vergolden, sind Ausfluß einer wirklichen Lebensanschauung. In seinem wertvollen großen Aufsatz über Alexis kennzeichnet er diesen als Kleinhumoristen im Gegensatz zu dem Großhumoristen Walter Scott. Er selbst kann sich weder

mit tiefen Weltanschauungshumoristen wie Cervantes oder Jean Paul, noch mit so vollsaftigen humoristischen Realisten wie Gotthelf oder Reuter messen. Er hat ja auch nicht eigentlich humoristische Werke geschrieben, sondern Erzählungen, die mehr nur mit einer humoristischen Unterströmung getränkt, von einem erfrischenden Humor nur stellenweis leicht übertaut sind. Die Hauptprobleme sind immer ernst, und die Komik ist nur den Nebenpersonen vorbehalten.

Nicht lautes Lachen, sondern stilles Lächeln, nicht Komik, sondern eine feine Lustspielstimmung ist die Blüte dieses Herzenshumors: das heitere Behagen einer überlegenen Sicherheit, originelle Bilder und Anschauungen, prickelnde Bonmots, lustige Schnurren bilden sein äußeres Wesen, hinter dem aber stets die warme Seele hervorleuchtet. „Ganz der Alte, jede Zeile voll Liebe, voll Güte, voll Schnurrigkeiten. Und eben diese Schnurren, trafen sie nicht eigentlich auch den Nagel auf den Kopf?" Diese aparte Mischung drückt nicht nur des alten Stechlin, sondern auch des alten Fontane Natur aus — lächelnde Weisheit.

4.

Schiller wollte den Verfasser von Prosaromanen nur als Halbbruder des Dichters gelten lassen. Und noch heute bezeichnen wir zwar wohl die Romane eines Eduard Mörike, einer Ricarda Huch unbedenklich als Dichtungen, nennen aber den Verfasser von „Uli, der Pächter" und „Soll und Haben" lieber bloß Schriftsteller. Auch wenn wir von dem „Dichter" Fontane reden, denken wir doch in erster Linie an den Balladensänger. Ein Dichter hohen Stils war er gewiß nicht, kein erhabener Klassiker (wozu ihm schon das Hellenische abgeht) und kein glänzender Romantiker. Den Genienamen hat er sich selbst abgesprochen und in dem Gedicht „Rückblick" die stolzen Begriffe göttlicher Funke und Prometheusfeuer ironisch abgelehnt. Er ist nicht der Mensch des unentrinnbaren schöpferischen Dranges, dem eine höhere Stimme zuraunt, was sich nie und nirgends hat begeben, kein priesterlicher Dichter, der vom Bewußtsein einer großen Sendung getragen ist, kein Bekenntnisdichter, der nicht anders kann, als sich selbst aussprechen, und kein Gestaltungskünstler, der mit Formproblemen ringt. Er habe nie mehr beansprucht als 5 Fuß 5 Strich altes Maß, äußerte er einmal, und nur allzu bescheiden ist die echt Fontanesche Selbstcharakteristik, die der Achtunddreißigjährige in einen Brief an seine Frau einflicht: „Ich bin gewiß eine dichterische Natur, mehr als tausend andre, die sich selber anbeten, aber ich bin keine große und keine reiche Dichternatur. Es drippelt nur so. Der einzelne Tropfen mag ganz gut und klar sein; aber er ist und bleibt ein Tropfen, kein Strom, auf dem die Nationen fahren und hineinsehen in die Tiefe und in das himmlische Sonnenlicht, das sich drin spiegelt. Ich bin eine gute Sorte Sonntagsdichter, der sein Pensum Wochenarbeit zu

machen und dann einen Reim zu schreiben hat, wenn ihm Gott einen gibt, der aber die Welt weiter nicht kränkt, wenn er's unterläßt." Als er das schrieb, hatte er allerdings sein eigentliches Feld noch nicht entdeckt und noch keinen seiner Romane geschrieben, aber so viel bleibt doch richtig, daß auch seinem Gesamtwerk die ausgreifende und in die Ferne wirkende Spannweite abgeht. Da ist kein Poet, dem das Auge in schönem Wahnsinn rollt, und der darum als Fremdling im Leben der Wirklichkeit dasteht. Vielmehr ist die reale Wirklichkeit der ihm gegebene natürliche Boden, von dem er sich nur in begnadeten Stunden aufschwingt zu lichteren Höhen. Ohne viel zu murren, hat er stets die Berufs- und Brotarbeit dem dichterischen Trieb übergeordnet und ist erst an seine Romane gegangen, als das journalistische Pensum erledigt war. Er ist ein einfacher, verstandesklarer, nüchterner Mensch seiner Zeit und seiner Heimat, der, mit einem hervorragenden Beobachtungstalent und feiner Sprachmeisterschaft begabt, daran ging, seine Eindrücke auch poetisch widerzuspiegeln, als ihm das Leben die nötige Muße dazu ließ. Aber was er unter diesen wenig glänzenden inneren und äußeren Bedingungen aus sich gemacht hat, bleibt bewundernswürdig; als ausgeprägte Dichterpersönlichkeit gehört er dem deutschen Schrifttum an, nicht als halbdilettantischer Sonntagspoet. Dem oberflächlichen Blick mögen seine Erzählungen nur leicht und schlicht hingeschrieben erscheinen, aber gerade ihre so selbstverständlich ansprechende Einfachheit und Natürlichkeit ist das Erzeugnis eines angeborenen feinen Kunstgefühls und eines bewußt tätigen, sorgsam geschulten Kunstwillens. Fontane ist ein Feinschmecker und wendet sich an den Feinschmecker der Poesie, dem das Wort über dem Stoff, das Wie über dem Was steht. Wer bloße Unterhaltungslektüre sucht, mag über die magere und spannungsarme Handlung des „Stechlins" die Nase rümpfen — ihm entgeht das Wertvollste in diesem so reichen Buche, der feine Duft der Persönlichkeit und der Stimmung. Fontane bietet nicht rauschende, reich instrumentierte Symphonien, sondern intime Kammermusik.

Die Urkraft auch seines Dichtens liegt natürlich in der Seele, aber ihr gesellt sich ein sorgfältig ausgebildeter Kunstverstand, der sich probend und lernend erst allmählich seiner reichen Darstellungsmittel bemächtigt. Sein Dichten ist „Psychographie und Kritik, Dunkelschöpfung im Lichte zurechtgerückt", wie es ein Brief an seine Frau vom Jahre 1884 formuliert. Auch für ihn hat das Wort „das Genie ist der Fleiß" seine große Bedeutung. Er hat das Handwerkliche der Kunst unablässig studiert und gepflegt. Wie Adolf Menzel nicht ablassen konnte, den Teil eines Säbelkorbes oder eines Pferdegeschirrs so lange zu skizzieren, bis er sie tadellos herausbrachte, so hat sich auch Fontane in Dialogproben und anderen Fingerübungen versucht, ehe er sich daran wagte, die Dinge ins Reine zu schreiben. Nicht leicht und rasch, sondern schwer und langsam hat er geschaffen, und in seinen nachgelassenen Ma-

nuskripten, etwa dem der „Effi Briest", können wir in höchst aufschlußreicher Weise verfolgen, wie er bemüht ist, das zuerst Niedergeschriebene immer mehr zu verdichten, zu verfeinern, zu vergeistigen, den Stil durch künstliche Abtönung immer natürlicher zu machen. In dem Aufsatz über Rudolf Lindau hat er uns seine eigene Arbeitsweise beschrieben: „Das, was ich hingeschrieben habe, genügt mir nicht. Und das Basteln, das nun nötig wird, kostet dreimal mehr Zeit als die erste Niederschrift und zwanzigmal soviel Zeit als der erste Entwurf. Diesen schreib' ich unter genauer Kapiteleinteilung hintereinander weg, und alles von Anfang an an richtiger Stelle. Von dem Augenblicke an, wo mich das starke Gefühl ergreift, 'dies ist ein Stoff', ist auch alles fertig, und ich überblick' im Nu und mit dem realen Sicherheitsgefühl, daß ich nirgends stocken werde, Anfang, Höhepunkt und Ende. Was dazwischen liegt, ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, dunkel und ahnungsvoll ebenfalls da, ahnungsvoll aber mit der Gewißheit, daß mir dies Füllsel keine Schwierigkeiten machen wird .. Und nun schreib' ich zwei Stunden hintereinander weg, und alles steht da. Jedes Kapitel hat seinen bestimmten Inhalt. Und im wesentlichen bleibt es auch so. Aber zu dieser äußeren Raschheit meiner Phantasieschöpferkraft gesellt sich leider eine unendlich schwache Treffkraft für den Ausdruck, ich kann das rechte Wort nicht finden. Und so brauch' ich sechs Monate, um eine Arbeit zu vollenden, die ich im Nu konzipierte und in zwei Stunden entwarf. Das Kind ist da. Aber eh' es stehen und gehen kann, welch weiter, weiter Weg!"

Der Aufbau seiner Erzählungen also bereitet dem Dichter sehr wenig, der Sprachstil sehr viel Mühe. Aber nicht in der Komposition, sondern im Stil liegt seine höchste Meisterschaft; seine Kunst ist malerischer, nicht architektonisch-plastischer Natur. Er hat es indessen auch mit der architektonischen Anlage keineswegs leicht genommen. Ein so strenger Epiker wie Conrad Ferdinand Meyer hat der Kunstform von „Unwiederbringlich" höchstes Lob gezollt. In fast allen Erzählungen ist Anlage und Aufbau wohl berechnet. Besonders sorgfältig geschieht die Exposition. Das besondere Thema wird früh angeschlagen, das Ziel der Handlung bald wenigstens in Andeutungen gezeigt. Nicht auf stoffliche Spannung und Überraschung geht Fontanes Absehen, sondern darauf, ein bestimmtes Thema möglichst kunstvoll durchzuführen. Vielfach bedient er sich dazu der Symbolik. Ein großes Symbol ist der geheimnisvolle Stechlin-See, wie die verlorene Handschrift bei Freytag, der Rangierbahnhof bei Helene Böhlau, und als Symbol dient die Kopie der Tintorettoschen Adultera, die gleich zu Beginn der nach ihr benannten Fontaneschen Erzählung auftaucht. Symbolisch ist das „Effi, komm", mit dem die jungen Gespielinnen die Freundin, die eben im Begriff steht, sich voreilig zu verloben, zum harmlosen Spiel zurücklocken, symbolisch ist der Chinese, der in ihrem weiteren Leben eine Rolle spielt, ein tiefes Natursymbol der „Schloon" und vieles, vieles andere in

diesem Roman und sonst bei unserem Dichter. Manche solcher Symbole werden wie Leitmotive benutzt, die an bedeutsamen Stellen immer von neuem anklingen. Fontanes Erzählungen lieben es, ringförmig mit dem Schluß an den Anfang zurückzukehren, sie sind förmlich durchsetzt mit Vordeutungen, Verzahnungen, Responsionen und Rückbezügen, zuweilen sogar in einem Übermaß, das die Symmetrie erkünstelt und erklügelt erscheinen läßt und als verstimmende Absichtlichkeit wirkt. Wie sparsam ist Goethe mit solchen „Verzahnungen" im „Wilhelm Meister", im Hinblick auf den er den Ausdruck geprägt hat!

Auffallend verschieden von diesem Streben nach Deutlichkeit in den großen Linien ist Fontanes Art, einzelne Motive, oft gerade Hauptmotive, in einem ungewissen Dämmerlicht zu halten. Es ist die sprunghafte Art des Balladendichters, die da bei dem Erzähler wiederkehrt, die Neigung, Zwischenglieder der Handlung zu übergehen oder doch in ein stimmungsvolles Halbdunkel zu tauchen. Höhepunkte der Begebenheiten und Katastrophen, die recht breit und wirkungsvoll auszumalen der Dutzendpoet sich nicht genug tun kann, werden bei Fontane oft gar nicht oder doch mit großer, nur andeutender Knappheit dargestellt. Denn nicht auf das Geschehen an sich kommt es ihm an, sondern auf dessen Widerspiegelung in der Seele seiner Menschen. Sowohl Effis Verlobung wie ihr Ehebruch wird nicht erzählt, auch über die Ehebrüche in „L'Adultera" und „Unwiederbringlich", über die Liebesnacht in „Irrungen, Wirrungen" fällt ein dichter Schleier, und daß Schach von Wuthenow das Fräulein von Carayon verführt, kommt beim ersten Lesen kaum zum Bewußtsein. Mit Recht berühmt sind die paar Zeilen, die von Woldemar v. Stechlins Verlobung mit Armgard berichten. „Ich glaube fast, ich bin verlobt", erklärt diese darauf der Schwester; so unbestimmt sind selbst für sie die beziehungsreichen Worte, die eben gefallen. Gerade da, wo es sich um den höchsten Liebesgenuß handelt, ist Fontane von einer diskreten Verhaltenheit, die an den Dichter der „Wahlverwandtschaften" gemahnt. Von Prüderie ist dabei natürlich keine Rede. Vielmehr kommt hier eine an Storm oder Jacobsen gemahnende Kunst zum Ausdruck, die durch bloße Andeutung und schwebende Stimmung, durch leise mitschwingende und nachzitternde Ober- und Untertöne die reizvollsten Wirkungen erzielt. Im Verschweigen offenbart auch Fontane seine feinste Stilmeisterschaft. Kunst ist Weglassen, hat Max Liebermann einmal zu Friedrich Naumann gesagt. Bei Fontane steht das Beste oft zwischen den Zeilen.

So sehr Fontane in motivischer Hinsicht nach einem festen Plan arbeitet, bei der Ausführung nimmt er sich große Freiheiten. Er ist kein straffer Erzähler von sparsamem Ausdruck wie Heinrich v. Kleist, sondern gehört gleich dem von ihm also gekennzeichneten Gentz zu den Erzählern, denen beim Erzählen „immer noch was einfällt". An „Wilhelm Meisters Lehrjahren" bewunderte er am meisten das „Sichgehen- und -treibenlassen". Das übt auch er weidlich

in seinen Romanen, und das ist nicht einfach Saloppheit, sondern Wesensausdruck. Wie sein Vater, von dem er die Fabulierlust überkommen hat, ist auch Theodor Fontane ein geborener „Plauderer und Geschichtenerzähler" und wie Wilibald Schmidt „immer fürs Anekdotische, fürs Genrehafte". Wie Dubslav v. Stechlin ist er ein Liebhaber von dem, „was man früher Miszellen nannte", gibt seinem Zeisig gern „ein gut Stück Zucker" und verweilt sich bei Nebensachen. So sind seine Bücher voll von „Beiläufigem", von Einlagen und Zugaben. Von dem Urrechte des Epikers, den Faden der Erzählung schleifen zu lassen und zu kräuseln, macht er den reichlichsten Gebrauch. Auf ihn selbst paßt, was er einmal von einem alten Familienredner sagt: „er schachtelt ein, er macht Parenthesen, aber alles atmet Fülle des Lebens, Empfindung, Wahrheit", und wie nach ihm die Gentzsche Vortragsweise hat auch die seinige „einen Vorzug," weil etwas überaus Anregendes dadurch zum Ausdruck kommt, das nicht immer den Formensinn, aber desto mehr das Interesse befriedigt".

Eben dieses subjektive Hervortreten des Verfassers, das sich sowohl zu den Personen der Handlung wie zum Leser in gemütliche Beziehung setzt, gibt Fontanes Büchern die eigene Note. Besonders dadurch erhält sein Stil den ganz persönlichen Stempel. Fontanes Sprache, ein Hauptmittel seiner Kunst, ist der vollkommenste Ausdruck seines Wesens; „so schrieb der Alte und so war er", sagt der Dichter in den „Wanderungen" von Gottfried Schadow. Das ist keine überlieferte Literatur- und Papiersprache, sondern die von einer eigenartigen Persönlichkeit gesprochene, von dem Künstler in ihr sorgsam gepflegte und abgeschattete Sprechsprache. Auch theoretisch hat Fontane die Persönlichkeit vornehmlich im eigenen Stil gesucht. Sein Stil meidet jede Schablone, jede blutlose Wendung, er ist erstaunlich biegsam und lebendig, unverbraucht und charakteristisch. „Ich bilde mir ein," heißt es in einem Schreiben des hervorragenden Briefkünstlers Fontane, „Stilist zu sein, nicht einer von den unerträglichen Glattschreibern, die für alles nur e i n e n Ton und e i n e Form haben, sondern ein wirklicher. Das heißt also ein Schriftsteller, der . . . immer wechselnd seinen Stil aus der Sache nimmt, die er behandelt. Und so kommt es denn, daß ich Sätze schreibe, die vierzehn Zeilen lang sind, und dann wieder andere, die noch lange nicht vierzehn Silben, oft nur vierzehn Buchstaben aufweisen." Von Fall zu Fall paßt sich sein Stil der jeweiligen Umwelt, Stimmung und Redeweise der betreffenden Personen an. Seine Art ist die des Bibelübersetzers Luther: „man muß die Mutter im Hause, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt darumb fragen und denselbigen auf das Maul sehen, wie sie reden." So hat er die Sprechweise aller Klassen und Kreise studiert und gibt sie wieder, ohne dabei der Pedanterie und der Manier zu verfallen. Insbesondere hat er eine Menge Ausdrücke der guten und der niedrigen Volkssprache, namentlich der treffsicheren und witzig-derben Berliner Mundart aufgenommen. Und neben der Wortwahl hat er der Satz-

fügung große Aufmerksamkeit geschenkt. Seine Leute halten uns nicht vorbereitete fertige Reden, sondern die Rede entsteht vor unseren Ohren, sie fließt, stockt, wird berichtigt, und gerade das macht ihr Leben aus.

Grundsätzlich läßt Fontane jede seiner Personen so sprechen, wie es ihrer Natur gemäß ist, aber eine gewisse Familienähnlichkeit haben sie doch alle, sie reden alle etwas Fontanisch. Und da dem Dichter, wie er einmal brieflich in aller Bescheidenheit selbst erklärt, das Geistreiche am leichtesten aus der Feder geht, sagen sie wohl auch einmal Feinheiten, die wir ihnen nicht recht zuzutrauen geneigt sind. Gewisse persönliche Stileigentümlichkeiten Fontanes kehren bei den verschiedensten seiner Personen wieder. So die Freude an Paradoxen, epigrammatisch zügespitzten Wendungen und übertreibenden Verallgemeinerungen, namentlich im „Stechlin". „Alle Schotten sind Hartköpfe", „alle alten Tanten sind neidisch", „alle Lehrer sind nämlich verrückt", „alle Klosteruhren gehen nach", „alle Cousinen heißen jetzt Paula", „alle Portugiesen sind eigentlich Juden", „alle Portiersleute sind eitel", „die meisten Zitate sind falsch", „Andalusierinnen sind immer schön", „Rococo hat immer eine Geschichte", „Frauen mit Sappeurbartmännern sind fast immer kinderlos" — so geht das fort und fort. Meist liegen sehr treffende Beobachtungen zugrunde, und viele dieser leicht hingeworfenen kühnen Wendungen („Autodidakten übertreiben immer", „die trivialsten Sätze sind immer die wahrsten") bieten sogar allgemeingültige Spruchweisheit, aber im ganzen gefällt sich der Dichter doch in Übertreibungen, die zwar von trefflicher humoristischer Wirkung sind, aber in sachlicher Hinsicht nach Abschwächung verlangen. Dessen ist sich der Verfasser natürlich vollkommen bewußt; „zugespitzte Sätze darf man nie wörtlich nehmen", läßt er den jungen Stechlin sagen. Und so läßt er denn selbst seinen gewagten Behauptungen gern gleich eine berichtigende Einschränkung folgen, die eine weitere Stileigentümlichkeit bei ihm ausmacht. Er nimmt von dem, was er soeben großzügig hingeworfen, sofort ein erkleckliches Stück zurück, wohl gar ein zu beträchtliches, so daß erst der dritte Ausspruch dem Tatbestande entspricht; man hat diese Art hübsch mit der des genau abwägenden Apothekers verglichen. Ein übertreibender Hauptsatz wird alsbald durch einen einlenkenden Nebensatz, ein zu hoch gegriffenes Wort durch ein „mindestens" oder „höchstens" abgeschwächt, ein uneigentlicher Ausdruck durch ein verbesserndes „eigentlich" gestützt. So kommt ein ganz eigentümlicher bewegter Konzessionsstil zutage: es ist so, und wenn es nicht so ist, nun, so ist es doch so und so — stimmt das nicht ganz, so doch zur Hälfte usw. Oder es erfolgt auf eine Frage zuerst ein Nein, dann ein Ausdruck des Zweifels, des Nachdenkens und schließlich ein Ja. Solche und andere Stilmittel erzeugen Wirklichkeitstreue und Lebendigkeit. Sie verleihen auch dem einfachsten Inhalt einen künstlerischen Reiz. „Es klingt erst spießbürgerlich und ist doch hinterher ganz apart", lesen wir einmal in „Effi Briest".

Fontanes Sprache geht, wie seine Erzählungskunst im ganzen, nicht auf das Schöne aus, sondern auf das Charakteristische. Wortprunk, wie ihn der nach Kellers Ausspruch Brokat schreibende C. F. Meyer liebt, liegt dem unfeierlichen Märker so wenig wie der elegante, klangvolle Fluß der Heyseschen Schreibart. Wenn er sogar in seiner Prosa den Hiatus meidet und ausschließlich „hab' ich" und „sag' ihm" schreibt, so tut er es weniger, weil sein Ohr an der Härte Anstoß nähme, als unter dem realistischen Gesichtspunkt, daß die gesprochene Sprache bei solchem Zusammenfall den leichteren Vokal dem schwereren aufopfert. Von unverkennbarer Besonderheit ist der Tonfall der Fontaneschen Redeweise, aber auch er ist nicht durch Gesetze der Klangschönheit bedingt, sondern durch die natürliche Anpassung an den beweglichen Fluß der Plaudersprache.

„Meine ganze Aufmerksamkeit ist darauf gerichtet, die Menschen so sprechen zu lassen, wie sie wirklich sprechen," schreibt Fontane 1882 an seine Tochter. Handeln läßt er sie nicht viel, ihr Äußeres kümmert ihn wenig, er charakterisiert sie vor allem durch ihre Sprechweise. Seine Erzählungen bestehen zum großen Teil aus direkter Rede, die aber kein Literaturdialog ist wie bei Tieck, Gutzkow oder Spielhagen, sondern impressionistisch aufgefaßtes und festgehaltenes Gespräch. Besonders die Tischunterhaltung im kleineren geselligen Kreise behandelt er mit Vorliebe. Das Gespräch ist das meisterhaft beherrschte hauptsächlichste Mittel des Dichters, uns seine Menschen nahe zu bringen, und zwar durch echt künstlerische indirekte Charakteristik, durch unbewußte Selbstcharakterisierung. Wie Otto Ludwig oder Thomas Mann ihre Figuren durch kleine mimische Züge kenntlich machen, so Fontane die seinigen durch solche ihrer Art sich auszudrücken: durch ihre Unlogik, ihre Redseligkeit, die vom Hundertsten zum Tausendsten abschweift, ihren Witz und nicht zuletzt durch ihre stehenden Redensarten. Dahin gehört z. B. des alten Briest „Das ist ein weites Feld" und der Trumpf der wackeren Haushälterin im Hause des Professors Schmidt „Schmolcke sagte immer . . .". Ob geistreich flimmerndes Salongespräch oder derbe Kutscherunterhaltung, der Dichter trifft überall vorzüglich den Ton der verschiedenen sozialen Klassen und Individuen; und dieser Ton ist es, der die Musik seiner Romane macht.

5.

Sowohl in seiner ganzen Kunstanschauung wie in seiner persönlichen Kunstübung berührt sich Fontane mannigfach mit den Naturalisten der achtziger Jahre. Klar erkennt er die ganze Unnatur und Schablone, der die deutsche Literatur verfallen ist. Ein lendenlahmes Epigonentum gefällt sich in einem hohlen Pathos, die charakterlose Schönfärberei eines schwächlichen und verblasenen Idealismus fälscht das Bild der Wirklichkeit; die Dichtung ist weit davon entfernt, der wahre Ausdruck ihrer Zeit zu sein. „Großer Stil", sagt

Fontane in „Unwiederbringlich" — „heißt so viel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert". Die Menschen seines Zeitalters der Technik und der sozialen Verschiebungen interessiert aber vor allem die neue Wirklichkeit, ihrer muß sich also auch eine neue Kunst bemächtigen. Nicht weltvergessenes Schwärmen in idealen Fernen darf daher ihre Losung sein, sondern Anschluß an das farbig-bewegte Leben und dessen möglichst genaue Wiedergabe auf Grund einer Beobachtung, die gerade auch an dem Kleinen und Besonderen nicht vorbeigeht. Ist doch eben das Detail Fontanes Stärke. „Das ist keine Kunst, ideal tun, wenn man alles ungenau nimmt"; dieses Wort des Vischerschen A. E. könnte auch Fontane gesprochen haben. Solchen falschen Idealismus weist er auf das entschiedenste ab und strebt nach einem neuen Stil, der die Welt sieht und darstellt, wie sie ist, mit der Einläßlichkeit, die man die Andacht zum Unbedeutenden genannt hat. Charakteristische Wirklichkeitstreue ist das Wesen dieses neuen Kunststils. Und nun studiert Fontane beobachtend ein Stück Zeit und Umwelt, um es nach Kolorit und Kostüm eindrucksfräftig wiederzugeben; er studiert Einzelmenschen, um sie in ihrer Besonderheit aufzufassen, er vertieft sich in ihr Seelenleben, um ihre Taten und Meinungen zu begreifen und begreiflich zu machen, er verfolgt bis in die kleinsten Züge ihr Gebaren und Sprechen, um sie recht zu versinnlichen. Dabei erweitert er das Stoffgebiet; er berücksichtigt namentlich auch die bis dahin vernachlässigten Kreise der unteren Klassen und die dunkleren Seiten des Daseins, weil hier das Unverbildete und das Charakteristische vorwiegt.

Auf diesem ganz selbständig eingeschlagenen Wege trafen ihn nun die Jüngstdeutschen. Sie jubelten ihm zu und glaubten in ihm einen Meister dessen zu erblicken, was ihnen theoretisch vorschwebte. Ihm fiel damit dieselbe Rolle zu, die gleichzeitig Liliencron spielte. Aber so wenig wie dieser war er tatsächlich ein Naturalist und ein Parteigänger und Bannerträger der Jungen, als wären sie berufene Erfüller und stellten eine absolute Kunsthöhe dar.

Ob unsere Jungen, in ihrem Erdreisten,
Wirklich was Besseres schaffen und leisten,
Ob dem Parnasse sie nähergekommen
Oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen,
Ob sie, mit andern Neusittenverfechtern,
Die Menschheit bessern oder verschlechtern —

danach fragt er nicht, das weiß er nicht; sie sind jung, darum sind sie „dran", denn der Lebende hat nun einmal recht.

In Wahrheit gibt es zwischen Theodor Fontane und den Naturalisten des Gemeinsamen nicht mehr als des Trennenden. Er ist kein ethischer „Umwerter" und anspruchsvoller ästhetischer „Neutöner", er ist überhaupt nach keiner Richtung hin Revolutionär. Und schaut man genauer zu, so sieht man, daß auch seine anschauungsgesättigte Wirklichkeitswiedergabe grundsätzlich verschieden ist von der reporter- und photographenähnlichen Abschilderung der konse-

quenten Naturalisten, sein lebensprühender Dialog etwas ganz anderes als das phonographisch aufgenommene Gestammel in der „Familie Selicke" der Holz und Schlaf. Die Kunstübung der materialistisch gerichteten Naturalisten ist ein mechanisch-kopierendes oder, wie sie meinen und gern hervorheben, ein wissenschaftliches Verfahren. Von genialer Eingebung und freischöpferischer Phantasie halten sie nichts. Tatsächlich ist ihnen doch der mit sklavischer Treue nachgezeichnete Naturausschnitt die Hauptsache, das programmatisch geforderte Temperament, durch das jener zu betrachten sei, Nebensache. Fontane erklärt, mit Zola nur eine gute Strecke Weges gehen zu können. Er erkennt in dem Heranziehen des exakten Berichts einen ungeheuren Fortschritt und rechnet es dem Reportertum in der Literatur hoch an, daß es uns von der Unwahrhaftigkeit der voraufgegangenen Zeit und Richtung befreit habe: „Aber all dies bedeutet nur erst den Schritt zum Besseren. Will dieser erste Schritt auch schon das Ziel sein, soll die Berichterstattung die Krönung des Gebäudes statt das Fundament sein oder, wenn es hoch kommt, seine Rustika, so hört alle Kunst auf und der Polizeibericht wird der Weisheit letzter Schluß . . . Die Rettung kommt erst, wenn eine schöne Seele das Ganze belebt."

So spricht der gestaltende Künstler, der den Rohstoff formt, durchgeistigt und damit erst ins Reich der Kunst einführt. So spricht nicht der konsequente Naturalist, sondern der Vertreter des künstlerischen Realismus, der sich über den Stoff erhebt, nicht in ihm aufgeht. „Um ein großer Realist zu werden", äußert Spitteler einmal, „muß einer tief nach innen geblickt haben." Fontanes Kunst hat die Seele, die der Naturalist oft vermissen läßt und die doch ebenso wahrhaftig in der Welt vorhanden ist wie die Sinnlichkeit. Er beherrscht die Wirklichkeit, nicht die Wirklichkeit ihn. Seine Abbilder dieser Wirklichkeit geben neben dem Körperlichen stets auch die geistige Atmosphäre, neben dem Eindruck auch Ausdruck. Wir sehen eine überragende Persönlichkeit am Gegebenen und sorgfältig Wiedergegebenen das freie Spiel ihrer künstlerischen Kräfte entfalten. Er besitzt die beiden Patengeschenke einer gütigen Fee, ohne die der Dichter, ein geborener Naturalist, nach Liliencron immer ein roher Bursche bleibt: den Humor und die feine Künstlerhand. Wieviel ungeformte Stofflichkeit enthalten die Berliner Romane Max Kretzers verglichen mit denen Fontanes! Wieviel erdige Sachlichkeit, dumpfe Enge und abstoßende Häßlichkeit bei den Naturalisten, wieviel schwingende Luft, duftiger Schmelz und heitere Anmut bei Fontane im gleichen Stoffbezirk! Ein sinnenfreudiger Niederländer gegenüber der unfrohen Linienhärte eines Baluschek. Er hat echte Natürlichkeit, während jene so oft einem gewollten Naturburschentum verfallen. Ihnen ist die Darstellung des Häßlichen Selbstzweck oder sozialistische Tendenz. Fontane hat solche Elendsmalerei und muffige Armeleutezeichnung niemals geübt. Er geht an den Schatten- und Nachtseiten des Lebens nicht vorüber, weil sie zur Wirklichkeit gehören, aber er verbannt darum nicht das

goldene Tageslicht aus der Poesie. Dem Kiellandschen Roman „Arbeiter" macht er es zum Vorwurf, daß dem Buche jeder Sonnenschein fehle und man darum der ganzen Sache nicht froh werde. Er seinerseits umfaßt die Welt der Armen, Enterbten und Elenden mit der warmen Liebe seines freien und weiten Menschentums. Er ist bestrebt, das Häßliche „humoristisch zu verklären", und ist verwundert, so schreibt er 1897 an Spielhagen, daß die Jungen „nicht instinktiv auf die Hülfen verfallen sind, die der Humor ihnen leisten würde".

Blickeinstellung und Spannweite scheiden ihn von den Naturalisten und stellen ihn über sie. Der Naturalismus hat einen Zug nach unten. Sein Feld ist vor allem das Primitive. Die Scholle in breiter Zuständlichkeit zu schildern, die typischen Schicksale einfacher Naturmenschen massenpsychologisch auszuwerten, sind seine Mittel trefflich geeignet. Aber er versagt, wo statt der Materie die Seele, statt des Triebes der Geist vorwaltet. Die reichere Kultur der oberen Gesellschaftsklassen, die feinere Struktur der höheren Menschentypen, also gerade das, was Fontanes Eigenstes ist, läßt sich mit naturalistischer Dichtung nicht fassen. Zolas Gesamtanschauung von Leben und Kunst verwirft unser Dichter als „durchaus niedrig". Diese natürliche Niedrigkeit und Enge des Naturalismus lassen Fontanes Werke weit unter und hinter sich.

Wie Zola, so steht er auch den anderen Kronzeugen des Naturalismus, einem Ibsen und Turgenjeff, mit zweifelnder Bewunderung und offenem Widerspruch gegenüber. Die Muster, an denen er sich geschult hat, sind namentlich Walter Scott, Dickens, Alexis. Im ganzen ist er erstaunlich selbständig und unbeeinflußt und keiner besonderen Richtung und Schule verhaftet. Er gehört zu den ganz wenigen Dichtern des 19. Jahrhunderts, die von Goethe ziemlich unabhängig geblieben sind, und in literarischen Aufsätzchen hat er sich arge Ketzereien gegen ihn erlaubt.

Die Literaturgeschichte hat Fontane unter den großen Realisten zu führen, unter denen sich so verschiedene Begabungen wie Hebbel und Otto Ludwig, Storm und Raabe, Freytag und C. F. Meyer zusammenfinden. Er selbst ist das, als was er einmal den jungen Gerhart Hauptmann bezeichnete, ein „stilvoller Realist", ein Dichter also, der die Wahrheit mit Künstleraugen anschaut. Auch er verurteilt mit Otto Ludwig die falsche „Flucht vor dem Trivialen" und gibt „die Sache selbst und in ihrer eigenen Sauce", gibt darüber aber seine eigengeartete, schöpferisch wirkende Persönlichkeit nicht preis. Am nächsten steht er seinem genauen Altersgenossen Gottfried Keller, mit dem er gleichzeitig in Berlin hauste, ohne daß es, was ein Brief des Schweizers bedauert, zur persönlichen Bekanntschaft kam. In dem Märker und dem Alemannen gipfelt die neue Kunst der Wirklichkeitsfreude. Wie alle diese Realisten des 19. Jahrhunderts ist auch Fontane von der Romantik ausgegangen; Romantiker ist der Dichter heroisch-pathetischer Freskoballaden und der düster-grellen Erstlingsnovellen, und ein Stück Romantik ist auch Fontane immer verblieben.

„Das romantisch-Phantastische", schreibt er 1891, „hat mich von Jugend auf entzückt und bildet meine eigenste südfranzösische Natur." Er hat romantische Züge auch in seinen Realismus hinübergenommen und ihn dadurch künstlerisch geadelt. Mit der überlebten Schulromantik freilich bricht er, um Neues an ihre Stelle zu setzen, aber die „Romantik an sich" (wie G. Keller sie nennt) lag ihm unverlierbar im Blute. Ausgezeichnet ist die Unterscheidung seines Alexis-Aufsatzes: „Die Altromantik, nach der Stellung, die ich zu diesen Dingen einnehme, ist ein Ewiges, das sich nahezu mit dem Begriff des Poetischen deckt; die Neuromantik ist ein Zeitliches, das kommt und geht — wir dürfen bereits sagen, das kam und ging. Die eine ist höchstes und frischestes Leben, die andere zeigt ein hektisches Rot, freilich auch gelegentlich den Zauber davon. Die eine ist ein Geist, die andere ein Spuk; die eine ist aus Phantasie und Wahrheit, die andere aus Überspanntheit und Marotte geboren." Zwar laufen auch in seinen reifen Werken noch neuromantische Phantastik und Arabeske mit unter, aber im allgemeinen hat er den Spuk verjagt und den hellen Tag hereinscheinen lassen in seine Welt. Der Geist der ewigen Romantik dagegen blüht bei ihm bis ans Ende fort und webt um die gemeine Deutlichkeit der Dinge den goldnen Duft der Morgenröte. Fest haften die Wurzeln seiner Dichtung im Boden der Wirklichkeit, ihre schlanken Stämme aber wiegen sich anmutig im Lichte des Himmels. Diese ewige Romantik webt in seiner sinnvollen Symbolik, in seiner Stimmungsfülle und in seiner besonderen Art der diskreten Andeutung. Der Naturalist sieht nur, was vor Augen ist, und ist bemüht, es restlos und vollständig zu beschreiben, der realistische Künstler ist auch Herr über das, was sich den Sinnen nicht erschließt. Jener spricht mit eindeutig-harten Worten, was er zu sagen hat, dieser wendet sich an die mitschwingende Seele des Genießenden. Jener trägt seine Ölfarben dick mit dem Spachtel auf, dieser bedient sich auch der zarten Wasserfarben. Wie weit ist Fontanes Art entfernt von der bunten Knalligkeit der Bilderbogen, die seine Vaterstadt berühmt gemacht haben! Ist er doch gerade in der feinen Abtönung der Tinten Meister.

6.

Unsere Literatur krankt, hat Theodor Fontane seinerzeit ausgeführt, „so schwer und so chronisch an der Doublettenkrankheit, daß wir, glaube ich, an einem Punkte angelangt sind, wo sich das Originelle, wenigstens vorübergehend, als gleichberechtigt neben das Schöne stellen darf. In Kunst und Leben gilt dasselbe Gesetz, und wenn die Nachkommen einer zurückliegenden großen Zeit das Kapital ihrer Väter und Urväter aufgezehrt haben, so werden die willkommen geheißen, die für neue Güter Sorge tragen, gleichviel wie. Zunächst muß wieder was da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt". Fontane selbst war nichts weniger als eine Doublette, sondern

ein Dichter von neuem und eigenem Gepräge. Nicht nur einen neuen Stoff, sondern auch eine neue Form hat er der deutschen Literatur erobert, und damit gehört er zu den Mehrern des Reichs der Poesie. Als einen großen Bahnbrecher und Erzieher hat ihn Richard M. Meyer gewürdigt und den „Klassiker des Realismus" in seiner Bedeutung für die literarische Entwicklung des 19. Jahrhunderts dicht neben Gottfried Keller gestellt. Gleich diesem gehört er zu den Überwindern jener Romantik, die hinter der Zeit zurückgeblieben war, und ist einer der charakteristischsten dichterischen Vertreter seiner Generation. Aber auch die auf ihn folgende hat er befruchtet. Auf den Spuren des Balladenmeisters sind Detlev v. Liliencron und Börries von Münchhausen fortgeschritten. Sein namhaftester Nachfolger auf dem Gebiete des Romans ist Thomas Mann, der seiner großen Liebe und Bewunderung für Fontane beredten Ausdruck gegeben hat. Offenbart Mann den Einfluß des Älteren besonders in der Art der Menschencharakteristik und der Dialogführung, so ist es bei Georg Herrmann, dem Verfasser des „Jettchen Gebert" und des „Kubinke", mehr die stoffliche Umwelt und ihre Wiedergabe, die eine Abhängigkeit von Fontane erkennen läßt.

Indessen lebt der Dichter nicht nur in der Geschichte der Literatur und in Nachfolgern fort, sondern vor allem in und durch sich selbst. Er hat sicherlich allzu bescheiden von sich geurteilt, wenn er sagte: „Alles, was ich geschrieben habe, die 'Wanderungen' mit inbegriffen, wird sich nicht weit ins nächste Jahrhundert hineinretten, nur von den Balladen wird einiges bleiben." Allerdings wirken seine Romane wohl schon heute nicht mehr ganz so frisch und stark wie bei ihrem Erscheinen. Alle auf bestimmte vorübergehende Verhältnisse zugeschnittenen Zeit- und Sittenromane verlieren naturgemäß je mehr und mehr an Farbe und veralten einigermaßen mit ihrem Stoff. Dennoch verbleibt denen Fontanes nicht nur ihre hohe kulturgeschichtliche Bedeutung. Steht in ihnen doch der Dichter nicht bloß in seiner Zeit, sondern auch über ihr, sind sie doch von seiner großen epischen Künstlerschaft geformt und allenthalben durchleuchtet von seiner eigenartig reizvollen Natur. Ihr überzeitlicher und überpersönlicher Gehalt wiegt weitaus das Vergängliche in ihnen auf und trägt es leicht mit sich fort. Zumal „Effi Briest" und der „Stechlin" dürften noch auf unabsehbare Zeit ihre Leser entzücken und erquicken. Wie Herr Dubslav hatte Theodor Fontane „das, was über alles Zeitliche hinaus liegt, was immer gilt und immer gelten wird: ein Herz". Dieses gütige und liebevolle Herz schlägt in seinen Werken auch für alle Nachlebenden, sein feiner Geist und seine reife Kunst spricht auch zu ihnen.

Diese Schätze zu heben und in immer weiteren Umlauf zu bringen, sollte sich auch die Schule noch viel mehr als bisher angelegen sein lassen. In ihrem Mittelpunkt steht ja der Deutschunterricht und aus der deutschen Dichtung zieht er seine besten Säfte. Seit Jahrzehnten gehören die Perlen von Fon-

tanes Balladen, der „Ribbeck“, der „Archibald Douglas“, das „Lied des James Monmouth“, die „Brück' am Tay“, die Lieder auf Derfflinger, Zieten und andere vaterländische Helden zum eisernen Bestand unserer Schullesebücher und genießen dadurch die verdiente große Volkstümlichkeit. Aber auch die „Wanderungen“ sollten unsere Schulen, und keineswegs nur die preußischen, in weitem Umfange für die Jugendbildung und Jugenderziehung verwerten und ebenso Fontanes selbstbiographische Romane und Kriegsbücher. Von seinen erzählenden Dichtwerken kämen namentlich „Vor dem Sturm“ und die Novellen „Grete Minde“ und „Unterm Birnbaum“ in Betracht; sie sollen den Boden bereiten zur Aufnahme von Fontanes eigentlichen und höchsten Kunstgebilden, die sich dem Schüler noch nicht voll erschließen.

Niemals haben der deutschen Schule höhere Aufgaben obgelegen als in dieser Zeit schwerster nationaler Not und Bedrängnis. Sie muß unserer über Nacht so bitterarm gewordenen Jugend von heute einigermaßen zu ersetzen suchen, was wir selbst in so reichem Maße besitzen und beglückt genießen durften, muß sie in lebendiger geistiger Fühlung halten mit der besseren und schöneren Vergangenheit unseres Vaterlandes und die innere und äußere Wiedergeburt unseres Volkes vorbereiten. Unsere Jugend hat die geschichtliche Sendung, die schwarzen Raben zu verjagen, die noch einmal den alten Kyffhäuser umflattern. Dieser Forderung des Tages hat alles andere sich nachzuordnen, und so muß noch einmal Fichtes Nationalerziehung an die Stelle von Schillers ästhetischer Erziehung treten. Mehr denn je hat unsere Schule ihre Zöglinge, die Träger der Zukunft, vor allen Dingen zu wahren Deutschen zu bilden und sie aufs tiefste zu verwurzeln in der deutschen Heimat und im deutschen Volkstum, in der deutschen Geschichte und in echtem deutschen Staatsgefühl. Dazu können und werden ihr in erster Linie unsere nationalen Dichter helfen, unter ihnen auch Fontane, der nicht nur ein Dichter der deutschen Form, sondern, wie jeder rechte Künstler unseres Volkes, auch des deutschen Geistes und der deutschen Seele ist.

Über zwei Jahrzehnte schläft Theodor Fontane nun schon im Boden seiner geliebten Heimat. Aber auch aus seinem Grabe ist ein stattlicher Fruchtbaum aufgesprossen, der noch späte Geschlechter nähren und stärken wird . . .

So spendet Segen noch immer die Hand
Des von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland.

Inhalt.

Theodor Fontane

1819—1919

Von

Harry Maync



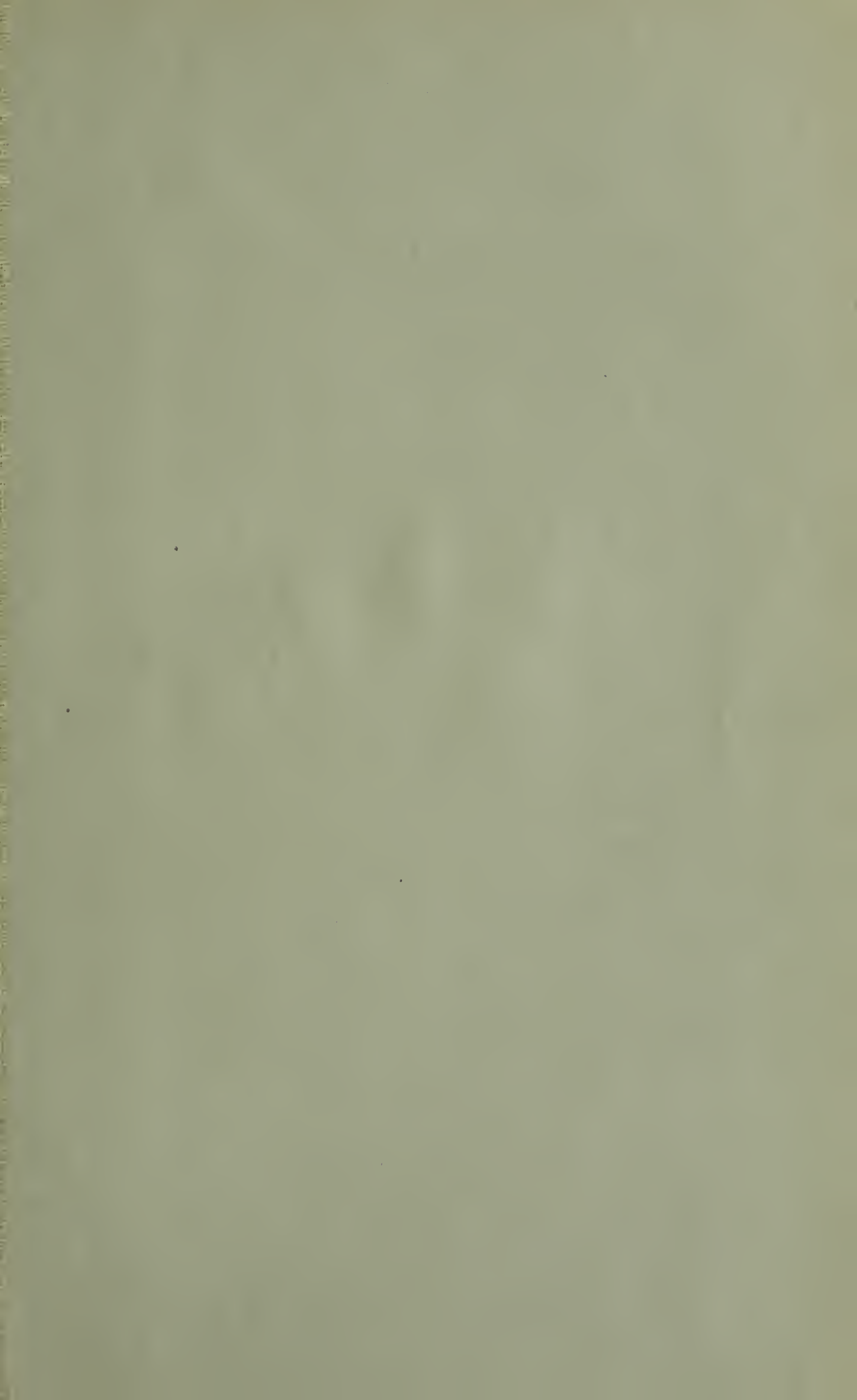
Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1920

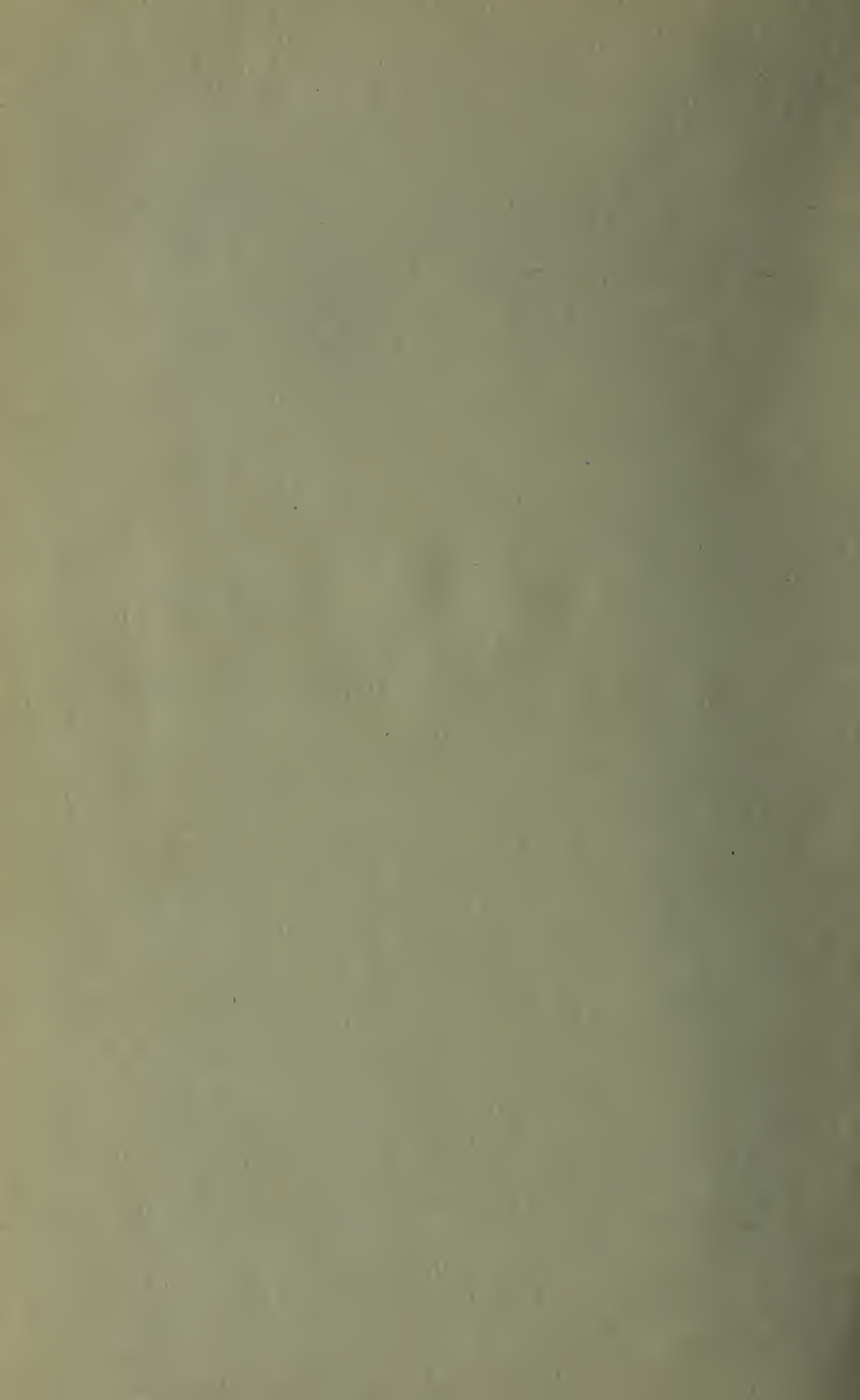
Zeitschrift für den deutschen Unterricht: 15. Ergänzungsheft

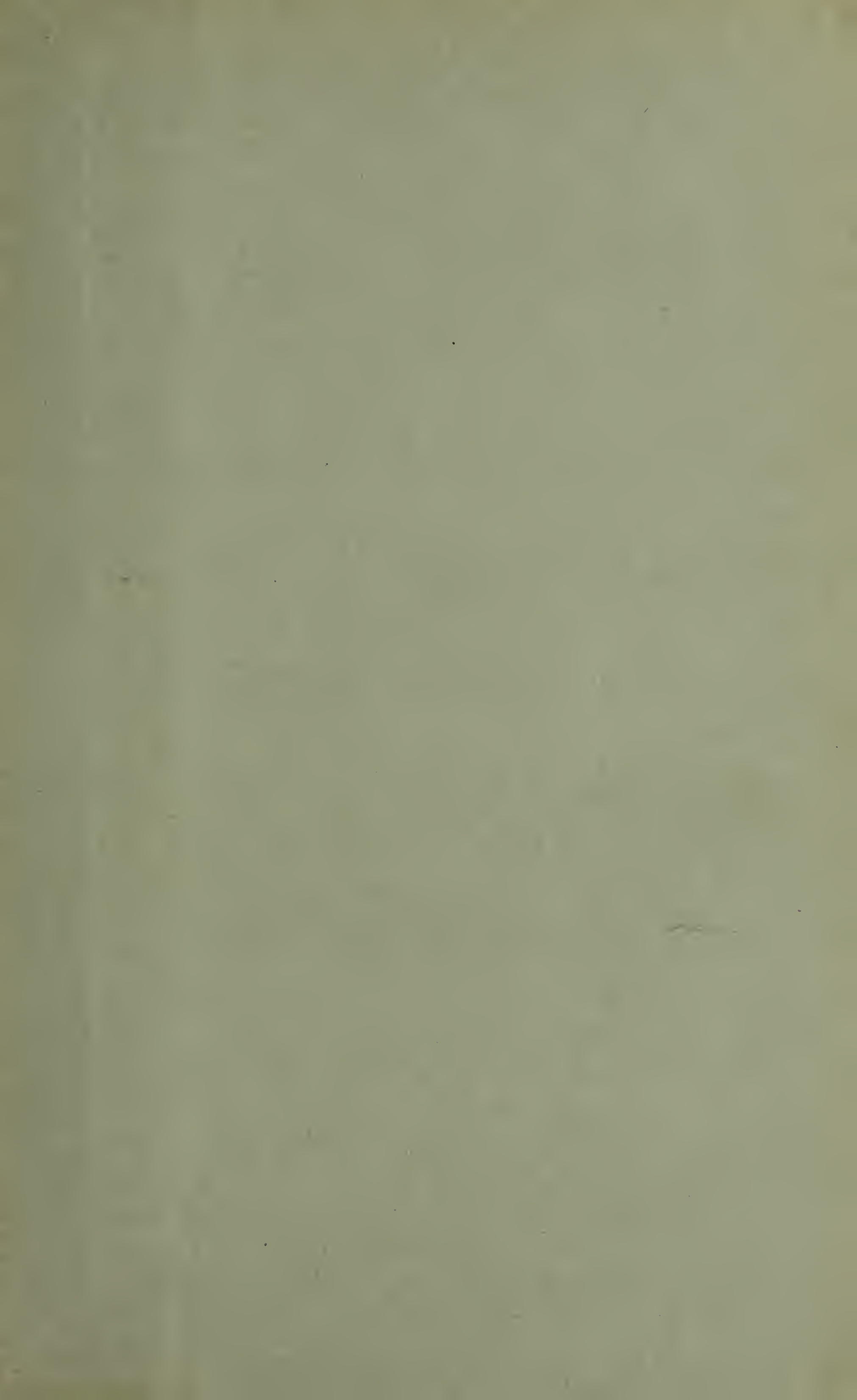
Druck von B. G. Teubner in Leipzig












UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 032689579